Ernst Apfel

Die Lehre vom Organum, Diskant, Kontrapunkt und von der Komposition bis um 1480

©

Copyright by Ernst Apfel

Musikwissenschaftliches Institut der
Universität des Saarlandes
D 6600 Saarbrücken 11
1987

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547015_0004

Ernst Apfel

Die Lehre vom Organum, Diskant, Kontrapunkt und von der Komposition bis um 1480

©
Copyright by Ernst Apfel
Musikwissenschaftliches Institut der
Universität des Saarlandes
D 6600 Saarbrücken 11
1987

Ernst Apfel

Die Lehre vom Organum, Diskant, Kontrapunkt und von der Komposition bis um 1480

Inhaltsverzeichnis

Vorwort und Einleitung 11

I. Die Lehre vom Organum und Diskant von der Musica Enchiriadis bis zur Ars nova um 1325 14

Kap. 1: Das Alte Organum 14

Musica Enchiriadis 14

Scolica Enchiriadis 19

Bamberger Dialog über das Organum, Dialog I 23

Dialog II 25

Kölner Traktat 26

Schlettstädter Traktat 27

Pariser Traktat 27

Guido von Arezzo, Micrologus, Kap. 18 und 19 über das Organum 32

Guglielmo Roffredi, Summa musicae artis /Cap. IX, De diaphonia/ 36

Kap. 2: Das frühe und spätere Neue Organum 37

Johannes Affligemensis (Cotto), De musica cum tonario, Kap. 23, De diaphonia, id est organo 37

Mailänder Traktat Ad organum faciendum, Prosateil 38

Mailänder Traktat Ad organum faciendum, Versteil 40

Berliner Traktat A (Nebenfassung des Mailänder Traktats Ad organum faciendum) 42

Berliner Traktat B (Nebenfassung des Mailänder Traktats Ad organum faciendum) 43

Brügger Version des Mailänder Traktats Ad organum faciendum 45

Organumtraktat von Montpellier 46

Organumtraktat von St. Martial (A. de Lafage-Traktat) 48

Liber Musicae (Londoner oder Schneider-Traktat) 49

Kap. 3: Die Klangschrittlehre - Traktate der Gruppe A 50

Item de cursu animadvertendum est, Si discantus fuerit cum cantu et cantus remittatur (im Liber musicae, Londoner oder Schneider-Traktat) 52

Incipit titulus artis cuj non deserit vox venerandus, Tres sunt principales consonantie 53

Omnis homo qui uult bene organiçare primitus debet 54

Incipit regula approbata, uidelicet pro tono possumus reddere semiton(i)um 56

Si cantus ascendit duas uoces, et organum incipit (Organumtraktat des Pseudo-Guido de Caroli loco) 56

De concorciis, Si cantus equalis fuerit potes organum incipere 57

Omnis cantus incipiens est cum suo cantore (Löwener Organumtraktat) 58

De regulis organi, Modo videamus de regulis quibus ars ista regulatur (im Vatikanischen Organumtraktat) 60

Per regulas infrascriptas potest cuilibet cantui: Si cantus ascenderit unam uocem et organum incipiat (Anonymi 2a Tractatus de discantu) 61

Qualiscumque cantor uul/t7 incipere organum oportet ut 62

Si cantus ascendit unam, pason descendat .III. pente (Venezianischer Organumtraktat) 63

De modo organiçandi: Omnis homo qui uult bene organiçare, oportet 64

Sic autem ascendere et descendere debet discantus (in der Discantus positio vulgaris) 66

Uidendum est quid sit discantus, Et est sciendum, quod si cantus ascendit unam uocem 68

Quando tenor ascendit et discantor est in octava (in Nicolaus de Senis, Regule in discantu) 69

Sciendum est, quod in plana musica, uel mensurabili: Ad unisonum incipiens in dyapason, supra uel in . . . (Anonymi 2c Tractatus de discantu) 70

Sciendum est quod in plana musica uel mensurabili, Ad unisonum incipias in dyapason (Quaedam de arte discantandi) 72

Regula prima, Ad unisonum igitur existens in diapason supra descende (im Compendium discantus Magistri Franconis) 75

Quando due note sunt in unisono, et tercia ascendit (De arte discantandi) 77

Quiconques veut deschanter, il doit premiers sauvoir (Libellus in gallico de arte discantandi) 79

Quicumque bene et secure discantare uoluerit (Anonymi 3 De cantu mensurabili) 80

Quicumque vult quintare breviter et secure 82

(Fragment) quinta et descendat per vnam vocem erit in .8. 84

Kap. 4: Die Lehre der Traktate der Gruppe B) 84

Johannes de Garlandia, De mensurabili musica, zweites Viertel des 13. Jahrhunderts, Kap. 9 - 13 und nicht authentische Kap. 14 - 16 85

Anonymi 7 De musica libellus, um 1250 94

Franco von Köln, Ars cantus mensurabilis, um 1260?, Kap. 11 - 13 96

Anonymi 4 De mensuris et discantu, nach 1272, Kap. 4, Teil 2/3 und Kap. 5 100

Magister Lambertus (Pseudo-Aristoteles, Pseudo-Beda venerabilis), Cuiusdam Aristotelis tractatus de musica, um 1275 108

Anonymus St. Emmeram, 1279, Quoniam prosam artis musicae mensurabilis ab excellentibus in arte musicis compilatam, Kap. II b/c, IV, V a/b, VI 112

Dietricus, Regulae super discantum et ad discernendum ipsas notas discantus, späteres 13. Jahrhundert 128

Walter Odington, Summa de speculatione musicae, gegen Ende des 13. Jahrhunderts, Teil VI, Kap. 11 - 18 129

Johannes de Grocheo, De musica bzw. De arte musica, um 1300 132

Discantus positio vulgaris, nach 1223 135

Compendium discantus Magistri Franconis, Primo vero notandum XIII esse species consonantiarum et dissonantiarum musice 137

Anonymi 2a Tractatus de discantu, Sequitur de organo, Quid est organum? 138

Anonymi 2b Tractatus de discantu, Sequitur de discantu 141

Vatikanischer Organumtraktat, Einleitung 142

II. Die Diskant- und Kontrapunktlehre seit der Ars nova um 1325 144

A. Lehren des zweistimmigen Diskants und Kontrapunkts 145

Kap. 1: Marchettus de Padua Lucidarium in arte musicae planae, Mischtext zwischen Stadium II der Konsonanzenklassifikation und Contrapunctus sowie Lehren mit sechs griechisch bezeichneten Konsonanzen 150

Marchettus de Padua, Lucidarium in arte musicae planae, Traktat II, Kap. 6 und 8, Traktat V, Kap. 6 und 7, Traktat VII, Kap. 2 150

Species autem musicales trifario modo describuntur 154

Petrus dictus Palma ociosa, Compendium de discantu mensurabili, 1336 154

Quilibet affectans scire contrapunctum ea diligenter scribat (Ars contrapuncti secundum Johannem de Muris)(Fassungen Florenz und Faenza) 163

Sex sunt species discantus scilicet unisonus semiditonus, 1431 165

Sex sunt species discantus per quas omnis /dis7cantus planus (Theodonus de Caprio, Regule contrapuncti, 1431; Johannis de Muris Quaestiones super partes musicae)(De discantu et consonantiis, Fassung Rom) 165

Sex sunt species discantus per quas omnis /dis/cantus planus (Johannes de Muris Quaestiones super partes musicae, De discantu et consonantiis)(Fassung St. Paul, Kärnten) 166

Notandum est quod nos possumus per unam vel duas 167

Sex sunt species principales sive concordantiae discantus 168

Quartum principale, secunda distinctio, Kap. 11 - 49 (in Auswahl)(Anonymi I De musica antiqua et nova, De discantu, Quatuor principalia musicae per Simonem Tunstede), 1351 168

Kap. 2: Lehren mit sieben griechisch bezeichneten Konsonanzen 189

Septem sunt consonantie per quas omnis melodia componitur (Anonymi XI Tractatus de musica plana et mensurabili) 189

Volentibus introduci in arte(m) contrapuncti id est nota (Ars contrapunctus secundum Philippum de Vitriaco)(Fassung Einsiedeln fol. 46 - 50, Florenz und Rom) 189

Kap. 3: Lehren mit sieben lateinisch bezeichneten Konsonanzen 192

Quot sunt species discantus, Tredecim ut patet (Ars discantus secundum Johannem de Muris) 192

Cum notum sit omnibus cantoribus mensurabilem artem musicam (Ars contrapuncti secundum Johannem de Muris)(Fassungen Florenz und Faenza) 193

Sciendum est quod contrapunctus est fundamentum biscanti (Nicolai Capuani Compendium musicale; Philipoctus de Caserta, Regulae contrapuncti)(Fassungen Rom und Sevilla) 195

Septem sunt species consonantiarum in biscantu (Ars perfecta in musica Magistri Philippoti de Vitriaco) 199

Notandum est quod septem sunt species in contrapuncto 200

Item diu lo mestre nos altres avere VII species de contrapunt 200

Notandum quod septem sunt species discantus quibus bene discantans (Henrici de Zelandia Tractatus de cantu penfecto et imperfecto) 201

Primo nota quod septem sunt consonancie in contrapuncto 201

Septem sunt concordantie in discantu videlicet unisonus 202

Septem sunt species discantus secundum modernos videlicet (Magister Johannes Torkesey) 202

Kap. 4: Sonderfälle von Lehren mit sieben lateinisch bezeichneten Konsonanzen 203

Et nota quod septem sunt species concordantiarum videlicet (Philippi de Vitriaco Liber musicalium) 203

Post octavam quintam si notae tendunt in altum, 1391 (Magistri Phillipoti Andreae de contrapuncto quaedam regule utiles) 206

Kap. 5: Lehren mit neun lateinisch bezeichneten Konsonanzen und ein Traktat mit Sonderstellung 207

Nota quod contrapunctus est fundamentum biscantus et sicut 207

Ad sciendum artem discantus primo est sciendum quod sunt septem (Ars discantus secundum Johannem de Muris) 208

Volentibus introduci in arte(m) contrapuncti id est nota (Johannis de Garlandia optima introductio in contrapunctum pro rudibus) (Fassung Einsiedeln fol. 45 - 45') 209

En l'art de contrapunct tenim VIIII (sic!) species 211

Pro notitia contrapunctus habenda primo sciendum est (Secuntur regule contrapunctus per supradictum magistrum facte siue ordinate vt sequitur /= Johannes Pipudi7) 211

Volentibus introduci in arte(m) contrapuncti id est nota (Fassung Pisa) 214

Et primo de contrapuncto plano pro cuius intellectu (Anonymi XI Tractatus de musica plana et mensurabili) 218

Theodonus de Caprio, Regule contrapuncti, 1431 221

Fragment Sa, . . . quarta quod tenore ascendente contrapunctans uel discantans (Magistri Marchetti de Padua Brevis compilatio in arte musicae mensuratae) 222

Volens igitur multos et diversos compescere ad fructum 223

Est autem unisonus quando duae voces manent in uno (Anonymi 5 De discantu) 224

Kap. 6: Lehren mit Einbeziehung der Diminution sowie der Sight und des Contratenors 227

Antonius de Leno, Regulae de contrapunto 227

Unaquaeque nota uniuscuiusque tenoris tentabit octavam 231

Tractatus de musica figurata et de contrapuncto ab anonymo auctore 234

Kap. 7: Lehren mit acht Konsonanzen mit und ohne Einklang 236

Lyonel Power, This Tretis is contrivid vpon the Gamme for hem 236

Species musicae generales sunt tredecim quae habent 243

Item sciendum est quod octo sunt concordantiae videlicet 244

Quoniam ut ait ille venerabilis doctor Ambrosius 245

Kap. 8: Lehre mit elf Konsonanzen 245

Quot sunt concordationes quae a pueris vocis non mutatis (Ars discantus secundum Johannem de Muris) 245

Kap. 9: Lehren mit zwölf Konsonanzen 248

Nota etiam quod duodecim sunt consonantie contrapuncti 248

Primo sciendum est quod duodecim sunt species biscantus 248

Quattuor sunt species ex quibus fit contrapunctus (Anonymi VIII Regulae de contrapuncto, Teil b) 249

Ugolino de Orvieto, Declaratio musicae disciplinae, 1435, Liber secundus 250

El contrapunto e semplice de unica sola nota in grave o acuto 252

Paulus de Florentia (Paolo da Firenze), Ars ad discantandum contrapunctum 253

Kap. 10: Lehre mit dreizehn Konsonanzen 254

Prosdocimus de Beldemandis, Tractatus de contrapuncto, 1412 254

Kap. 11: Klangschrittlehren auf der Grundlage der fortgeschrittenen Kontrapunktlehre 259

Ad brevem notitiam contrapuncti nota quod cantus quilibet (Nicolaus de Senis, Regule in discantu) 260

Qui veult savoir l'art de deschant il doit savoir (Anonymi XIII Tractatus de discantu) 260

Nota quod quando cantus est aequalis unisonus requirit (Nicolaus Burtius, Tractatus secundus) 264

Primo igitur sciendum est quod si cantus sit unisonus 265

Kap. 12: Diminutionslehren 266

De diminutione contrapuncti (2. Teil von Cum notum sit - Ars contrapuncti secundum Johannem de Muris)(Fassung Florenz und Faenza) 267

Et primo de syncopatione cuiuslibet notae unde sciendum est (2. Teil von Et primo de contrapuncto plano pro cuius intellectu - Anonymi XI Tractatus de musica plana et mensurabili) 272

Kap. 13: Besondere Traktate 273

Johannes Keck, Introductorium musicae, Kap. 4, De sonorum seu vocum consonantia et dissonantia 274

Consonantie contrapuncti demonstrativi ad oculum sunt sex (Anonymi VIII Regulae de contrapuncto, Teil a) 275

Item omnis discantus debet incipi et terminari in specie (Anonymi XII Tractatus de musica, Compendium cantus figurati) 277

Quoniam latens scientia nihil prodest et cito labitur 277

Discantus enim debet esse contrarius suo tenori 278

Has notas serva si vis componere cantum 278

Primo videndum est, quod septem sunt proportiones seu concordantiae (Henrici de Zelandia Tractatus de cantu perfecto et imperfecto) 278

Quoniam homine senescente senescunt et ea 280

B. Lehren des mehr als zweistimmigen Diskants und Kontrapunkts seit der Ars nova um 1325 283

a. Lehren des mehr als zweistimmigen Satzes in der Ars nova 283

Aegidius/Egidius de Murino, Tractatus cantus mensurabilis 284

b. Lehren des mehr als zweistimmigen Satzes im 15. Jahrhundert 284

Kap. 1: Sightlehren 286

Ferst for the sight of descant it is to wete 286

It is to wyte that ther are 3 degres of discant 291

Circa modum discantandi primo attendendum est quot sunt concordantiae 292

It is to wit that there are 9 acordis in discant (Opinio Ricardi Cutell de London) 294

It is tho witt that there are acordance with on ten 296

Kap. 2: Konsonanzentabellen 297

Ut unisonus dat fa ut tibi octava 298

Primo en gama ut ha tres consonantes so es asaber 299

Concioscia cossa che el contrapunto abbia duoe consonancie 299

Ad evidentiam igitur manus contrapuncti, um 1474 300

Johannes Gallicus, Vera quamque facilis ad cantandum atque brevis introductio, 1458 - 1464, Liber tertius de contrapuncto, Libet post editum de diuino cantu pauperi clero 301

Kap. 3: Graduslehren 307

Unisonus respont octava y octava quinsena 309

Perche dico il contrapuncto richiede de avere quatro cose 309

Dico che noi abbiamo nel contrapunto quattro gradi 310

Kap. 4: Contratenorlehren 310

Georgio Anselmi, De musica, 1434, Dieta tertia de cantabili harmonia, Schlußabschnitt 312

Si enim quis vult facere contratenorem supra quemlibet tenorem (3. Teil von Et primo de contrapuncto - Anonymi XI Tractatus de musica plana et mensurabili) 314

Quicumque voluerit duos contrapunctus sive discantus (De compositione contrapunctus, Ars discantus secundum Johannem de Muris) 315

Ad sciendum componere carmina vel motetos cum tribus (De compositione carminum, Ars discantus secundum Johannem de Muris) 316

Verzeichnis der Abkürzungen 318

Anmerkungen 320

Sämtliche Traktate alphabetisch nach Verfassernamen, Textanfängen und ihren gewöhnlichen Bezeichnungen 350

Die Traktate des Alten sowie frühen und späteren Neuen Organums mit Ausgaben und Übersetzungen 355

Herausgegebene Traktate der Klangschrittlehre nach K.-J. Sachs (alphabetisch nach Bibliotheken) 357

Die Traktate der von mir sogenannten Gruppe B) 359

Herausgegebene Kontrapunkttraktate nach K.-J. Sachs (alphabetisch nach Textanfängen und Verfassernamen) 361

Literaturverzeichnis 369

Berichtigungen und Ergänzungen zur Geschichte der Kompositionslehre, Von den Anfängen bis gegen 1700, Taschenbücher zur Musikwissenschaft, hrsgg. von R. Schaal, 75 - 77, Wilhelmshaven (1981) 380

Berichtigungen und Ergänzungen zu Diskant und Kontrapunkt in der Musiktheorie des 12. bis 15. Jahrhunderts, Taschenbücher zur Musikwissenschaft, hrsgg. von R. Schaal, 82, Wilhelmshaven (1982) 404

Berichtigungen zu Sämtliche herausgegebenen musikalischen Satzlehren vom 12. Jahrhundert bis gegen Ende des 15. Jahrhunderts in deutschen Übersetzungen, Saarbrücken 1986 408

Vorwort und Einleitung.

In vorliegender Fassung von Teil I, Die Lehre vom Organum, Diskant, Kontrapunkt und von der Komposition bis um 1480, der Geschichte der Kompositionslehre[1], werden alle herausgegebenen handschriftlichen Traktate von der Musica Enchiriadis (außer der Prager Fassung derselben, den Glossen zur Musica Enchiriadis in Monte Cassino und den Einfügungen in die Musica Enchiriadis im Codex der Universität Cambridge) bis zum genannten Zeitpunkt in Gruppen angeordnet einzeln besprochen.

Diese Einzelbesprechungen der meist anonymen Traktate entsprechen den Einzelbesprechungen der Traktate der verschiedenen Verfasser in den Teilen II und III der Geschichte der Kompositionslehre. Der Unterschied besteht nur darin, daß die Traktate in der vorliegenden Fassung von Teil I der Geschichte der Kompositionslehre nach Zeitabschnitten (Altes Organum, Frühes und späteres Neues Organum, Lehre des mehrstimmigen Satzes in der Ars nova, Lehren des mehr als zweistimmigen Satzes im 15. Jahrhundert), Gattungen (Organum, Diskant und Kontrapunkt) und Arten der Lehre (Klangschrittlehre - Traktatgruppe A, Traktatgruppe B, Klangschrittlehren auf der Grundlage der fortgeschrittenen Kontrapunktlehre, Traktate mit Diminutionslehren, Sightlehren, Konsonanzentabellen, Graduslehren, Contratenorlehren) zu Gruppen zusammengefaßt sind, in der Geschichte der Kompositionslehre innerhalb der Teile II, Die Kontrapunkt- und Kompositionslehre von um 1480 bis G. Zarlino, und III, Die Kontrapunkt- und Kompositionslehre nach G. Zarlino in Italien, Deutschland, Frankreich und den übrigen Ländern aber nach Nationen.

Hinsichtlich der Durchführung von Einzelbesprechungen und in der allgemeinen Anlage hat also in der vorliegenden Neufassung von Teil I der Geschichte der Kompositionslehre eine Vereinheitlichung stattgefunden. Dies erscheint mir als großer Vorteil. Ein weiterer Vorteil besteht m.E. darin, daß nunmehr jeder einzelne Traktat besprochen ist, während in Teil I der Geschichte der Kompositionslehre nur einzelne Traktate näher erörtert sind.

Im Buch Diskant und Kontrapunkt in der Musiktheorie des 12. bis 15. Jahrhunderts sind zwar mehr Traktate als dort einzeln besprochen, aber die im Kapitel In meiner Dissertation noch nicht berücksichtigte Traktate[2] zusammengefaßten Besprechungen sind nicht in den Hauptteil der genannten Neufassung meiner Dissertation eingearbeitet.

Vielleicht vermißt man unter II. Die Diskant- und Kontrapunktlehre seit der Ars nova um 1325 in der vorliegenden Neufassung von Teil I der Geschichte der Kompositionslehre die Zusammenfassung einander inhaltlich verwandter Traktate zu kleineren Gruppen wie im I. Teil von Diskant und Kontrapunkt in der Musiktheorie des 12. bis 15. Jahrhunderts, doch ist beim Lesen der Einleitung dazu eine interne Bildung von Traktatgruppen zu erkennen. Am wichtigsten erscheint mir jedoch die Vollständigkeit der Erfassung der herausgegebenen Traktate in der vorliegenden Fassung.

In der Geschichte der Kompositionslehre in den Taschenbüchern zur Musikwissenschaft 75 - 77 waren ja die den Kapiteln der Darstellung nach K.-J. Sachs[3] gegenübergestellten Kapitel aus meiner Dissertation entfallen. Das Verhältnis der ursprünglichen Fassung von Teil I der Geschichte der Kompositionslehre, der tatsächlich im Taschenbuch zur Musikwissenschaft 75 erschienenen Fassung desselben Teils und der Neufassung meiner Dissertation ist in deren Druck als Diskant und Kontrapunkt in der Musiktheorie des 12. bis 15. Jahrhunderts in den Taschenbüchern zur Musikwissenschaft 82 S. 222 - 227 synoptisch dargestellt. Die ursprüngliche Fassung von Teil I der Geschichte der Kompositionslehre ist im Druck der von mir sogenannten "erweiterten Grundfassung", Saarbrücken 1985, enthalten.

Idealer noch als die vorliegende Neufassung von Teil I der Geschichte der Kompositionslehre und damit endgültig erschiene mir vielleicht nur noch eine vollkommene (nicht nur teilweise) Einbeziehung meiner Ausführungen in Teil I der im Taschenbuch zur Musikwissenschaft 75 gedruckten Fassung in die vorliegende bzw. umgekehrt Einarbeitung dieser in jene. Jedoch ist die Veröffentlichung einer solchen Fassung in absehbarer Zeit wohl nicht möglich und die im Taschenbuch zur Musikwissenschaft 75 gedruckte Fassung soll als Teil I der insgesamt dreibändigen Geschichte der Kompositionslehre, Von den Anfängen bis gegen 1700, Taschenbücher zur Musikwissenschaft 75 - 77, mindestens noch vorläufig bestehen bleiben.

In den Anmerkungen der vorliegenden Fassung habe ich versucht, möglichst alle Stellen in der mir bekannten und erreichbaren Literatur anzugeben, die sich auf die betreffenden Traktate beziehen. Inzwischen habe ich seit der Entstehung dieses Buches und Vollendung seiner als Druckvorlage geeigneten Reinschrift mir noch bekannt gewordene Literatur in die Anmerkungen und in das Literaturverzeichnis eingearbeitet. So auch das Buch von H. H. Eggebrecht, F. A. Gallo, M. Haas und K.-J. Sachs,

Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit, Darmstadt 1984, Geschichte der Musiktheorie Bd. 5, herausgegeben von Fr. Zaminer. Eine Berücksichtigung dieses Buches auch in den Einleitungen zu den einzelnen Kapiteln war mir jedoch nicht mehr möglich. Eine vergleichende Betrachtung dieser Einleitungen mit den jeweils entsprechenden Ausführungen im genannten Buch ist aber aufgrund des Personen- und Sachregisters darin leicht möglich.

Nicht berücksichtigt habe ich im vorliegenden Buch im Unterschied zu manchen anderen Traktaten, die ebenfalls nur eine Konsonanzenlehre, aber keine Satzlehre enthalten, die Konsonanzenlehre von Johannes Boen in seinem Traktat Musica (1357). Dies, weil der Traktat ziemlich umfangreich und von W. Frobenius in seinem Buch "Johannes Boens Musica und seine Konsonanzenlehre", Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft, herausgegeben von H. H. Eggebrecht, Bd. II, Stuttgart 1972, eingehend und umfassend besprochen worden ist.

Vor dem Literaturverzeichnis sind Verzeichnisse sämtlicher Traktate sowie der verschiedenen Schichten und Arten von Traktaten mit Ausgaben und Übersetzungen entweder nach der mutmaßlichen Folge ihrer Entstehung, alphabetisch nach Bibliotheken, in denen sie aufbewahrt werden,oder nach Textincipits und Verfassernamen eingefügt.

Vorliegendes Buch wurde 1983 verfaßt und die vorliegende als Druckvorlage geeignete Reinschrift wurde am 29.3.1985 vollendet.

Der Vereinigung der Freunde der Universität des Saarlandes e.V. danke ich sehr für die freundliche Bewilligung von Mitteln für das Schreiben der als Druckvorlage geeigneten Reinschrift. Frau Christa Neurohr-Samson danke ich sehr herzlich für die verständnisvolle und zuverlässige Erstellung dieser teilweise sehr schwierig zu schreibenden Reinschrift.

Der Universität des Saarlandes, Saarbrücken, danke ich sehr für die Finanzierung des Druckes des vorliegenden Buches.

Der Universitätsdruckerei Saarbrücken und vor allem dem Leiter derselben, Herrn W. Jakob, danke ich sehr für den schnellen und zuverlässigen Druck des Buches.

Der Universitätsbibliothek Saarbrücken und deren Direktor, Herrn Leitendem Bibliotheksdirektor Dr. O. Vinzent, danke ich sehr für die Übernahme des Vertriebs des Buches, Herrn Dr. Vinzent auch für mancherlei Hilfe und guten Rat.

Sommer 1987 Ernst Apfel

I. Die Lehre vom Organum und Diskant von der Musica Enchiriadis bis zur Ars nova um 1325.

Die Lehren vom Organum und Diskant von der Musica Enchiriadis bis zur Ars nova um 1325 werden nach Zeitabschnitten und Art oder Beschaffenheit ihrer Lehre zu Gruppen zusammengefaßt kapitelweise wie folgt besprochen: Das Alte Organum, Das frühe und spätere Neue Organum, Die Klangschrittlehre - Traktate der Gruppe A, Die Lehre der Traktate der Gruppe B.

Kap. 1: Das Alte Organum.

Die Geschichte der mehrstimmigen Musik gliedert sich nach H. H. Eggebrecht und Fr. Zaminer[4] in ihrer Frühzeit im Blick auf Inhalt und Entstehungszeit der erhaltenen Traktate in das Alte Organum (späteres 9. Jahrhundert bis 11. Jahrhundert, einschließlich Guido von Arezzo); das frühe Neue Organum (späteres 11. Jahrhundert bis ins 12. Jahrhundert); das spätere Neue Organum (von etwa Mitte des 12. Jahrhunderts an).

Die Traktate, die das Alte Organum lehren, sind folgende: Musica Enchiriadis und Scolica Enchiriadis mit folgenden Nebenfassungen und verwandten Traktaten: Bamberger Dialog über das Organum, Kölner Traktat, Schlettstädter Traktat, Pariser Traktat, Micrologus von Guido von Arezzo und Summa musicae artis von Guglielmo Roffredi. Diese Traktate werden hier in dieser Reihenfolge einzeln besprochen. Nicht herangezogen werden hier die Prager Fassung der Musica Enchiriadis, die Glossen zur Musica Enchiriadis in Monte Cassino und die Einfügungen in die Musica Enchiriadis im Codex der Universität Cambridge,[5] die keine Mehrstimmigkeitslehre enthalten.

Musica Enchiriadis:[6]

Die Lehre der Organum-Kapitel in der Musica Enchiriadis ist zusammengefaßt folgende: In Kap. 13, über die Eigentümlichkeit der Zusammenklänge, will der Verfasser, nachdem gezeigt worden ist, wie jeder einzelne Ton im Tetrachord aufgrund seiner Lage verschieden vom anderen ist und aus der einträchtigen Verschiedenheit jener Töne die verschiedenen Tonarten (modorum seu troporum species) hervorgehen, und ebenso erklärt ist, auf welchen Stufen die Töne voneinander durch gleichbleibenden Ablauf die einzelnen Zusammenklänge wiederholen, verfolgen, warum sie Zusammenklänge heißen und sind, d.h. wie die Töne sich verhalten, wenn man sie gleichzeitig singt, was wir diaphonia cantilena

oder gewöhnlich Organum nennen.

Sie heißt Diaphonie, weil sie nicht aus gleichartigem Gesang, sondern aus einträchtig dissonantem Zusammenklang besteht. Obwohl dies allen Zusammenklängen gemeinsam ist, hat sich diese Bezeichnung (Diaphonie, Organum) nur für die Quart und Quint behauptet.

Der Verfasser bringt dann ein Beispiel des einfachen Quartorganums (organicum melos), wie folgt, Principalis : d f g g g g g
a f e d Organalis : A c d d d d d
e c c d, und fügt hinzu, daß man merkt, wenn zwei oder mehr auf diese Weise in maßvoller und einträchtiger Bedächtigkeit (morositas) singen, was diesem Gesang (melos) eigen ist, daß aus einer solchen Vermischung der Töne ein lieblicher Zusammenklang entsteht.

In Kap. 14, über die vermehrte Diaphonie in der Quart und ihre Aufzeichnung (descriptio), bringt der Verfasser folgendes Beispiel,

Organalis :	a	c'	d'	d'	d'	d'	d'	e'	c'	c'	d'
Principalis :	d	f	g	g	g	g	g	a	f	e	d
Organalis	A	c	d	d	d	d	d	e	c	c	d
Principalis	D	F	G	G	G	G	G	A	F	E	D

mit der Erklärung dieses Beispiels, daß die Stimmen im beschriebenen Sinn miteinander konsonieren, wenn man einem einfachen Cantus ein doppeltes Organum hinzufügt (die drei oberen Zeilen des Beispiels), oder man einem doppelten Cantus ein einfaches Organum gegenüberstellt (die drei unteren Zeilen des Beispiels) oder wenn man sowohl Organum wie Cantus verdoppelt (das ganze Beispiel) oder sogar verdreifacht.

In dieser Zusammensetzung können nicht nur zwei und zwei, sondern unter der Voraussetzung, daß drei auf einen Schlag gleichzeitig erklingenden Tönen ebensoviele des Organums antworten, auch drei und drei sowohl menschliche Stimmen als auch solche von beliebigen Musikinstrumenten miteinander vermischt werden. Jedoch ist zu beachten, daß die mittlere Stimme nicht denselben Abstand zu den beiden anderen hat, da die Oktav keine (konsonante) Mitte hat, sondern von der unteren im Abstand der Quart, von der höheren aber im Abstand der Quint geantwortet wird.

Der Verfasser erklärt dies noch näher, indem er hervorhebt, daß wenn eine männliche Stimme zugleich mit einer Knabenstimme das Organum singt, diese beiden Stimmen in der Oktav konsonieren, und daß sich in dieser Verbindung die Zusammenklänge miteinander vereinigen, so daß sich jeder Ton einerseits zu einem anderen in der Quart verhält und andererseits vermittelst der Oktav gegen denselben in der Quint besteht.

In Kap. 15, Aufzeichnung der vermehrten Diaphonie in der Quint, führt der Verfasser einleitend zum Beispiel aus, daß wenn man dagegen die Diaphonie in der Quint mit drei oder vier Stimmen

singt, die Stimme, die nach unten auf der Quint steht, durch ihre Oktav von oben her der mittleren in der Quart antworten muß,

Organalis	a	g	a	a	a	c'	b	b	a	g	a	a
Principalis	e	d	e	e	e	g	f	f	e	d	e	e
Organalis	A	G	A	A	A	c	B	B	A	G	A	A
Principalis	E	D	E	E	E	G	F	F	E	D	E	E

In der Erklärung dieser Aufzeichnung führt er aus, daß in der ersten und dritten Zeile das Organum der mittleren (zweiten) antwortet, in der zweiten und vierten sich die dritte in der Mitte mischt oder sie gibt vielmehr das doppelte Organum mit dem doppelten Cantus an (alle vier Zeilen). Die dritte Zeile von unten steht zur zweiten in der Quint, die dritte mit der vierten in der Quart, und die erste konsoniert mit der zweiten in der Quart. In diesen Verhältnissen vermischen sich die beiden Zusammenklänge (Quint und Quart) zu verschiedenen und gut klingenden Gesängen.

In Kap. 16, was Ptolemäus nach der Mitteilung von Boethius darüber gedacht hat, führt der Verfasser aus, daß sich die Behauptung des Ptolemäus gegen die Pythagoräer, die Undezim sei eine Konsonanz, als richtig erweist. Wenn man beide obigen Aufzeichnungen mit doppeltem Cantus und doppeltem Organum singt, verbindet sich die eine doppelte Stimme mit der anderen doppelten so, wie wenn eine einfache einer einfachen hinzugefügt würde.

Ebenso konsoniert einfach die Quart gehörig zur Oktav, wenn wir gleichzeitig singend die zweite und vierte Zeile (von oben) der ersten Aufzeichnung (des doppelten Organums der Quart) mit einer fünften Zeile verbinden, die selbstverständlich auf der vierten Stufe nach unten steht. Singen wir nach der zweiten Aufzeichnung die vierte und zweite Zeile von oben und fügen die erste hinzu, so stimmt auf ähnliche Weise dieselbe Konsonanz Quart mit der Oktav überein.

In Kap. 17 führt der Verfasser auf, daß es nicht mehr nötig ist, die Oktav und Doppeloktav durch eine Aufzeichnung eingehend darzustellen, da diese sich im Singen für jedes Lebensalter so natürlich ergeben, daß sie nicht künstmäßig gelehrt zu werden brauchen. Im Zusammenklang der Doppeloktav vereinigt sich die mittlere Stimme mit den beiden (äußeren) in der Oktav und antworten sich die beiden äußeren im Abstand der Quintdezim (Doppeloktav).

Er beschreibt dann noch, daß die Quart aus zwei Ganztönen und einem Halbton, die Quint aber aus drei Ganztönen und einem Halbton und aus diesen beiden zusammen die Oktav besteht. Daher klingen die verschiedenen Stimmen in der Oktav in größerer Vollkom-

menheit als in den anderen Zusammenklängen zusammen.

Der nächste nach der Oktav ist die Quint. Da aber in der Quart die Töne nicht durch die ganze Ton- (Dasia-)reihe in vier Stufen zusammenpassen, kann der symphonische Gesang (symphoniaca cantilena) in der Quart nicht so uneingeschränkt wie in den übrigen Zusammenklängen vorgetragen werden.

Daher passen sich in dieser Gattung des Gesangs (in hoc genere cantionis)(im Quartorganum) die Töne durch ein eigenes Gesetz aneinander an. Denn durch die ganze Tonreihe hindurch kann nur der jeweilige dritte Ton eines Tetrachords als Unterquart zum zweiten Ton des nächsthöheren Tetrachords keinen Zusammenklang bilden und steht diesem als dissonanter Ton gegenüber, weil nur er das Maß der Quart überschreitet und drei Ganztöne vom genannten Ton entfernt ist.

Deshalb gesellt sich die Organalstimme der Hauptstimme gewöhnlich so zu, daß sie, in welchem Tetrachord auch immer, im jeweiligen Abschnitt am Schluß nicht unter den vierten Ton eines Tetrachords fällt und am Anfang sich nicht über diesen Ton erhebt, da die Dissonanz des dritten Tones dieses Tetrachords, der die Untersekund des vierten Tones ist, im Weg steht. Der Verfasser zeigt dies durch folgendes Beispiel: c d e f g g a a g f c e c / c c c d d e e d c d e c / d e f g g a a g f d e / c c c d d e e d c d e. Man merkt leicht, daß die Organalstimme in den beiden aufgezeichneten Abschnitten (membris) mit der Antwort weder unterhalb des vierten Tones (c) beginnen, noch unter diesen Ton fallen kann und deshalb am Schluß von der Hauptstimme erfaßt wird, so daß beide ineins zusammenkommen.

In Kap. 18, warum das Organum bald höhere bald tiefere Lagen einnimmt, führt der Verfasser aus, daß weil die Organalstimme durch den Widerstand der genannten Grenze auf einen kleinen Bereich zusammengedrängt wird und nur einen Raum von drei oder vier Tönen hat, sie in Entsprechung zum Schluß der Abschnitte ebenfalls ihre Plätze wechselt. Denn in schweifenden Abschnitten, wenn der Gesang bald aufwärts schreitet, bald in die Tiefe fällt, und jeder beliebige Abschnitt bald in den oberen Tönen, bald in den Schlußtönen, manchmal in den tiefen (der Dasia-Reihe) den Schluß hat, richtet sich die Organalstimme immer nach der Lage der Schlüsse (positionum finalitatem) nach diesem Gesetz, daß sie unter dem vierten Ton (eines Tetrachords), in den entweder der Schluß des Abschnitts gelangt oder der als nächster unter dem Schluß selbst liegt, weder den Aufstieg beginnen noch den Schluß gehörig fallen lassen kann, das angefangene Lied als Bei-

spiel, Principalis: g g a h c'c'h g h a g a g f d e (wiederholt
Organalis : g g g g g g g g g e d e d c d e
mit neuer Textzeile).

Wie in den beiden vorhergehenden Abschnitten (Beispiel Kap. 17) die drei ersten Silben, die auf c d e erklingen, unter dem vierten Ton keine organale Antwort haben, nämlich wegen der Dissonanz des zweiten Tones (im Tetrachord) zum dritten Ton (des nächsttieferen Tetrachords), der die Untersekund des vierten Tones ist, so wird das Organum auch in diesen beiden Abschnitten, da sie höherer Erhebung und Lage sind, auch an höherer Stelle und durch dasselbe Gesetz zusammengedrängt. Die Organalstimme kann nämlich in den drei hauptsächlichen Tönen g a h unter dem vierten Ton nicht gehörig antworten, sondern bleibt in demselben liegen, weil sie in dessen Untersekund keine gültige Antwort findet.

Und damit klar erkannt werden kann, wieviel Dissonanz im Quartzusammenklang der zwei vorgenannten Töne herrscht, lassen wir etwas in vierfacher Versetzung singen, damit klar ist, wie der Ton den Ton in verschiedenen Versetzungen zwar auf verschiedene Weise, aber nicht nach verschiedenem Gesetz begleitet.

Der Verfasser bringt noch einmal das Beispiel in Kap. 13 mit der Bemerkung, daß der Anfang der Organalstimme in der Unterquart stattfinden kann, weil der Ton e nicht vorkommt, der mit dem Tritonus B zu begleiten gewesen wäre, der Schluß der Organalstimme aber wegen des e in der Hauptstimme den vierten Ton c nicht (nach unten) überschreitet.

Der Verfasser versetzt nun dasselbe Beispiel nach e, wie folgt, Principalis: e g a a a a a h g f e
Organalis : e d e e e e e g d c e, mit der Bemerkung, daß sowohl am Anfang wie am Schluß für den Ton e die organale Antwort fehlt. Daher fällt die Organalstimme nicht unter den vierten Ton c. Dann versetzt der Verfasser den Cantus nach f und bemerkt, daß diese Versetzung, weil sie hauptsächlich im zweiten Ton h geht, eine geeignete organale Antwort nicht zuläßt. Dann versetzt er das Beispiel nach g, Principalis: g h
Organalis : g g
c'c'c'c'c'd'h a g
g g g g g a g g g, mit der Bemerkung, daß die Organalstimme mit dem vierten Ton g beginnt und in ihm schließt und wegen des entgegenstehenden dritten Tones f, der zum zweiten (h) dissonant ist, nicht unter ihn fortschreiten kann. Es folgt ein allgemeiner Schlußabschnitt.

Scolica Enchiriadis:[7]

Die Lehre der Organum-Kapitel in den Scolica Enchiriadis ist folgende (die Fragen des Schülers soweit möglich in die Antworten des Lehrers einbezogen), über die Oktav und Doppeloktav: Die Oktav wird gesungen, wenn ein Ton von einem anderen Ton so nach unten oder oben versetzt wird, daß der höhere und tiefere nicht so sehr übereinstimmend (consonae) als vielmehr gleichklingend (aequisonae) sind, in diesem Echo singen die übereinstimmenden (concordantes) in der Oktav.

Der Verfasser bringt als Beispiel einen Gesang in drei Oktaven und erklärt dasselbe noch einmal. Wenn wir aber zu dritt zugleich mit den aufgeschriebenen Stimmen singen, geschieht der Gesang in der doppelten Oktav. Auch wenn nach weggenommener Mittelstimme in der Quintdezim gesungen wird, ist es trotzdem die Doppeloktav. Dieser Zusammenklang (der Oktav) also wird der größte und erste der Zusammenklänge genannt, weil er leichter und klarer als die anderen ist.

Über die Quint: Diese liegt vor, wo mit Quintabstand (per quintas regiones) entweder eine nach der anderen genommen oder beide zugleich nach der unten geschriebenen Weise gesungen werden, Beispiel parallele Quinten, Oberstimme Hauptstimme. Auf diese Weise also ist es einfach, die Quint zu singen.

Der Verfasser bringt dann sechs Zusammensetzungen (compositiones) mit der Quint, wie folgt: 1.) Organalstimme nach oben durch die Oktav verdoppelt, Hauptstimme Mittelstimme in der Quint. Hauptstimme nennt der Verfasser den Gesang (cantio) an und für sich, Organalstimme aber die, die ihr im Verhältnis des Zusammenklangs unten hinzugefügt wird (Beispiel parallele Quint- Oktavklänge).

2.) Hauptstimme durch die Oktav verdoppelt, Organalstimme Mittelstimme in der Oktav zwischen Quint und Duodezim (Beispiel parallele Quart- Oktavklänge - bemerkenswert ist, daß der Verfasser diese Zusammensetzung als aus Quint, Oktav und Duodezim bestehend erklärt).

3.) Organalstimme nach unten durch die Oktav verdoppelt, Hauptstimme als Duodezim oberste gegenüber der Oktav und Prim (parallele Oktav- Duodezimklänge). Diese Konsonanz konkordiert auch in der Duodezim, wenn die Mittelstimme weggenommen wird.

4.) Hauptstimme nach oben durch die Oktav verdoppelt, Organalstimme als Prim tiefste Stimme gegen die Quint und Duodezim (parallele Quint- Duodezimklänge). Diese (Zusammensetzung) hat

auch bei weggenommener Mittelstimme Eintracht (concordia).

5.) Beide Stimmen durch die Oktav verdoppelt, Organalstimme Prim und Oktav zu Quint und Duodezim (Beispiel parallele Quint-Oktav- Duodezimklänge).

6.) Organalstimme als Quintdezim höchste gegenüber der Duodezim und Quint (Beispiel parallele Oktav- Undezimklänge - bemerkenswert ist, daß der Verfasser die Hauptstimme als in Quint und Duodezim und die Organalstimme als in der Quintdezim befindlich auffaßt). Es ist auch möglich, eine der beiden (Stimmen) oder beide durch die Doppeloktav zu verdreifachen und denselben Zusammenklang auf vielfache Weise zu verändern.

Über die Quart: Der Zusammenklang der Quart liegt vor, wenn zugleich in Quarten (quartanis locis) gesungen wird. Davon wird das Organum nicht so einfach abgeleitet, wie von den übrigen (Zusammenklängen), sondern auch nach einem bestimmten anderen natürlichen Gesetz. Mit gemäßigter Bedächtigkeit (modesta morositate) hervorgebracht, was ihm am meisten eigen ist, und mit einträchtiger Sorgfalt besorgt, ist es eine sehr schöne Annehmlichkeit des Gesangs,

Principalis IIII a b a . . . g f a a a g g f d f f e d
Organalis I : e f e . . . d c e e e d d d d c c c d

Der Zusammenklang der Quart wird auf dieselben Arten zusammengesetzt wie die Quint. Der Verfasser bringt dann sechs Zusammensetzungen der Quart, wie folgt: 1.) Organalstimme nach oben durch die Oktav verdoppelt, Hauptstimme Mittelstimme in der Quart zur unteren Oeganalstimme (Beispiel wie vorher, die Organalstimme als Unterstimme in der Oberoktav verdoppelt).

2.) Hauptstimme nach unten durch die Oktav verdoppelt, Organalstimme Mittelstimme in der Quart zur oberen Hauptstimme (Beispiel wie vorher, die Hauptstimme in der Unteroktav verdoppelt - bemerkenswert ist, daß der Verfasser die Organalstimme als Oktav zwischen Quart und Undezim auffaßt).

3.) Organalstimme nach unten durch die Oktav verdoppelt, Hauptstimme als Undezim die oberste gegen die Oktav und Prim.

4.) Hauptstimme nach oben durch die Oktav verdoppelt, Organalstimme als Prim die unterste gegen die Quart und Undezim.

5.) Beide Stimmen, Hauptstimme und Organalstimme durch die Oktav verdoppelt, Organum als Prim und Oktav zur Quart und Undezim (das erste Beispiel in der Oberoktav verdoppelt).

6.) Organalstimme als Quintdezim die oberste zur Undezim und Quart (Organalstimme im zweiten Beispiel eine Oktav nach oben versetzt). Wenn die Hauptstimme wie auch Organalstimme oder beide durch die Oktav verdoppelt werden, kann die Knabenstimme

immer den Platz der höheren Stimme einnehmen.

Schüler: Wie unterscheiden sich die erste Zusammensetzung der Quint und die zweite der Quart, da die äußeren Stimmen hier wie dort durch gleichen Abstand von der mittleren entfernt sind? Entsprechend: Wie unterscheiden sich die zweite Zusammensetzung der Quint und erste der Quart?

Lehrer: Wenn du fragst, warum in der ersten Zusammensetzung der Quint die Hauptstimme und nicht Organalstimme die mittlere ist, in der zweiten Zusammensetzung der Quart aber die Organalstimme und nicht die Hauptstimme ist, obwohl die Mittelstimme sich hier wie dort zu den äußeren in denselben Abständen verhält, andererseits, warum in der zweiten Zusammensetzung der Quint die mittlere Organalstimme heißt, in der ersten Zusammensetzung der Quart aber die Hauptstimme die mittlere ist, so wisse, daß dies seinen Grund hat, weil die Organalstimme sich im Zusammenklang der Quart nicht so einfach und absolut wie in der Quint der Hauptstimme zugesellt, sondern nach ihrem eigenen natürlichen Gesetz an bestimmten Stellen stillsteht und darüber hinaus nicht konsonant fortschreiten kann, wie auch durch die oben angeführten Aufzeichnungen gezeigt wird, auf welche Weise sie (die Organalstimme) nicht unter den vierten Ton c fällt.

Man muß wissen, daß sich die Quart und Quint in den oben angeführten Zusammensetzungen auch durch eine andere bestimmte Eigenschaft unterscheiden: Weil die Wiederkehr der Tonarten (troporum uel tonorum) immer in der Quint und Oktav ist, ist es notwendig, daß wenn die tiefere Stimme der höheren in der Quint mit derselben Tonart (eodem tropi modo) antwortet, derselben Stimme wiederum von der Oktav mit derselben Tonart geantwortet wird.

Und es geschieht, daß bei durch die Oktav verdoppelter Organalstimme und mittlerer Hauptstimme die Organalstimme eine Quint tiefer und Quart höher als die mittlere ist, was die erste Zusammensetzung der Quint ist. Bei durch die Oktav verdoppelter Hauptstimme und organaler Mittelstimme aber ist die Hauptstimme eine Quart tiefer und Quint höher als die Mittelstimme, was die zweite Zusammensetzung der Quint ist.

Umgekehrt aber in der Quart. Weil die tiefere Stimme der höheren in der Quart nicht mit derselben Tonart (non eodem tropo) antwortet, ist es notwendig, daß der Haupt- und Organalstimme nicht mit derselben Tonart, sondern ihnen einzeln von ihrer Oktav mit ihrer eigenen Tonart geantwortet wird.

Und es geschieht, daß bei durch die Oktav verdoppelter Organalstimme und mittlerer Hauptstimme die Organalstimme eine Quart tiefer und Quint höher als die mittlere ist, was die erste Zusammensetzung der Quart ist. Bei durch die Oktav verdoppelter Hauptstimme und mittlerer Organalstimme aber ist die Hauptstimme eine Quint tiefer und Quart höher als die Mittelstimme, was die zweite Zusammensetzung der Quart ist, was alles die oben genannten Aufzeichnungen zeigen.

Schüler: Da du besprochen hast, daß im Zusammenklang der Quint dieselben Tonarten übereinstimmen, in dem der Quart aber nicht, daher in den vorgenannten Zusammensetzungen beider Zusammenklänge die Mittelstimme, obwohl sie im selben Abstand von den äußeren entfernt ist, hier und dort nicht derselben Tonart ist und hier hauptsächliche, dort organale ist, so frage ich, wie sich beim Zusammenklang der Quint die Hauptstimme und Organalstimme unterscheiden lassen, wenn sie hinsichtlich der Tonarten nicht ungleich sind.

Lehrer: Überdenke jetzt auch das Gesagte. Wenn bei einer in der Quint verdoppelten Organalstimme die Mittelstimme, nämlich hauptsächliche, das gleiche Intervall zu den äußeren hätte, schiene zwischen der hauptsächlichen und organalen Stimme kein Unterschied zu sein. Jetzt aber, da die Organalstimme eine Quint tiefer als die Hauptstimme ist, aber durch die Kraft der Oktav eine Quart höher, wie umgekehrt in der Quart die Organalstimme eine Quart unter der Hauptstimme ist, aber durch die Oktav eine Quint höher, gleicherweise bei durch die Oktav verdoppelter Hauptstimme nicht die gleichen Intervalle der Mittelstimme zu den äußeren sind, kannst du klar erkennen, wie die Kraft des Zusammenklangs der Oktav, die beide Stimmen vervielfältigt, durch bestimmte Intervalle auch unterscheidet, welche hauptsächliche und welche organale sind.

Schüler: Warum kann die Organalstimme im Zusammenklang der Quart nicht so vollkommen mit der Hauptstimme zusammengehen, wie in anderen Zusammenklängen?

Lehrer: Weil in Quarten nicht dieselben Tonarten (tropi) gefunden werden und die verschiedenen Tonarten (troporum modi) nicht zugleich durch die ganze (Tonreihe) gehen können, daher stimmen im Zusammenklang der Quart (diatessaron symphonia) die Hauptstimme und Organalstimme nicht durch die ganze (Tonreihe) in der Quart (quartana regione) überein.

Bamberger Dialog über das Organum,[8] Dialog I:

Die Lehre des Bamberger Dialogs I über das Organum ist folgende, Ebenso über die Quart und Quint sowie Oktav und über die Zusammenklänge, Schüler: Warum passen im Zusammenklang der Quart die verschiedenen Töne (uoces) nicht wie in der Oktav und Quint mit derselben Tonart (eodem tropi modo) zusammen, sowohl gleichzeitig als auch eine der anderen folgend?

Lehrer: Wie gesagt worden ist, setzt der Zusammenklang der Oktav kraft ihrer Eigenart dieselbe Tonart, wenn auch nicht an ihrer Stelle, durch die ihr gleiche Lage der Ganztöne, ob zugleich oder einzeln gesungen wird. Auch die Quint stimmt zugleich dieselbe Tonart an, ihre Lage nicht an fremder Stelle setzend, sondern indem sie ihre (Lage) an eigener Stelle in natürlicher Ordnung wählt. Der Quart aber, da sie der kleinsten Proportion ist, das ist Sesquitertia, und nicht die, durch die die Oktav lebt, geschieht dies deshalb nicht, was entweder der Quint durch die gleiche Lage der Ganztöne oder der Oktav durch ihre gute Eigenschaft geschieht. Da nämlich in den Quarten (quartanis locis) verschiedene Lagen der Ganztöne sind, daher können die verschiedenen Töne (Stimmen - uoces) bei gegen Halbtöne nicht übereinstimmenden Ganztönen nicht vollkommen zugleich fortschreiten.

Deshalb erzeugte auch die Schöpferin (Mutter - creatrix), Macht und dieser Zusammenklang eine bestimmte Gattung des Gesangs (cantionis) von bestimmtem Recht (Gesetz) und sehr angenehmem Reiz. In welchem (Zusammenklang) Ton mit Ton (uox cum uoce) solange übereinstimmt, wie die Eintracht aus dem Bereich der Ganztöne geschieht. Wo aber der Ganzton gegen Halbtöne stößt, dort steht die mit gewissen bestimmten Grenzen zurückgehaltene Organalstimme fest und schreitet in diesem Abschnitt nicht tiefer fort.

Schüler: Wo oder wie stößt ein Ganzton gegen einen Halbton?

Lehrer: Da der zweite (Ton des Tetrachords) unten mit dem dritten Ton (desselben Tetrachords) durch das Intervall des Halbtons verbunden ist; dagegen unterscheiden sich der vierte (Ton eines tieferen Tetrachords), der zum dritten (Ton des nächsthöheren Tetrachords) Unterquart ist, und der dritte (Ton des tieferen Tetrachords), der zum zweiten (Ton des höheren Tetrachords) ist, um einen Halbton. Und daher geschieht allein der dritte (Ton eines Tetrachords) unter allen übrigen Tönen zu dem Ton dissonant (inconsonus), zu dem er die Unterquart ist.

Den Abstand der Quart nämlich überschreitend ist er nach dieser Aufzeichnung um drei Ganztöne vom zweiten (Ton des nächsthöheren Tetrachords) entfernt, Aufzeichnung fehlt.

Schüler: Durch welche Grenze wird die Organalstimme gehindert, daß sie tiefer fallen kann?

Lehrer: Der Schluß (positio) der Organalstimme wird jedenfalls wie durch einen gewissen Damm des vorgenannten Tones gehindert, über den vierten Ton hinaus zu fallen, den vierten nämlich, in den entweder der Schluß des Abschnitts (particulae finalitas) gelangt oder der als nächster unter dem Schluß ist; unter diesem Ton nämlich ergibt sich der Aufstieg nur selten oder neigt sich der Abstieg, der auch zuweilen der Organalstimme antwortet, wie wenn gesungen wird, Beispiel fehlt.

Lehrer: Du siehst also, daß die Organalstimme nicht unter den vierten, den der Schluß des Abschnitts berührt, gesetzt werden kann.

Schüler: Ich sehe es allerdings.

Lehrer: Auch wenn ein zweiter Abschnitt ist, der einen gewissen tieferen Schluß anstrebt, siehst du sicherlich auch dort die Organalstimme nach demselben Gesetz, auf diese Weise, Principalis g a h c'a c'a h a g a a h a g g f e f e d
Organalis g g g g g g e d e e g e d d c c c d°

Schüler: Auch hier sehe ich, wie ähnlich im unmittelbar folgenden Abschnitt, der tieferer Lage ist, der Schluß der Organalstimme fällt auch nicht über diesen vierten Ton.

Lehrer: Wenn schweifende Abschnitte den Gesang (cantilenam) einmal in höhere (Lage) tragen, einmal von den höheren in die tieferen versetzen, so folgt, wo auch immer der Schluß der Hauptstimme ist, die Organalstimme immer diesem Schluß nach diesem Gesetz, daß sie bei behindernden vorgenannten dissonanten Tönen weder am Anfang (leuatione) unter dem vierten, den wir genannt haben, beginnt, noch am Schluß fällt, wenn nicht etwa der Schluß selbst in den dritten Ton gelangt; anders nämlich steht er durch die Grenze seiner Dissonanz entgegen. Wir verfolgen das begonnene Lied (carmen) weiter, Principalis d e g g a a c'd'd'e'd'c'b a g g a g f
Organalis d d d d e e g a a h a g f e d d e d c°

Lehrer: Ob also beliebige Kola oder Kommata, die wir Abschnitte nennen und die vom Steigen bis zum Fallen (vom Anfang bis zum Schluß - ab arsi in thesin) kaum einen Intervallabstand über den fünften Ton hinaus haben, einen höheren oder tieferen Schluß haben, immer begleitet die Organalstimme diesen Schluß nach jenem Gesetz, von dem gesprochen worden ist.

Schüler: Es ist offenbar, daß es so ist, wie du sagst.

Lehrer: Es gibt jedoch zuweilen, daß wir das Organum gleichsam geschmückt unter den genannten Ton legen können, wie wenn gesungen wird: Caput artibus et reliquae, Beispiele fehlen.

Lehrer: Du siehst in den beiden ersten Abschnitten, wie zur oberen Seite des vierten Tones, der die Abschnitte bildet, der Organalstimme der Abstand fehlt, daher wird sie gleichsam geschmückt, von der unteren Seite her gesetzt. Aber deswegen kommen die Schlüsse der Abschnitte nicht ineins zusammen. Denn in den übrigen Abschnitten, wo der Organalstimme der Abstand begegnet, verlangt sie den zusätzlichen Platz.

Schüler: Ich sehe, daß die Enge der Abschnitte zur Verschiedenheit geschieht; daß aber die Verschiedenheit zum Schmuck wird und diese Gattung des Gesangs in den Gottesdiensten mit Recht anzuwenden ist.

Bamberger Dialog II:

Die Lehre des Bamberger Dialogs II über das Organum ist folgende, Schüler (nach vorheriger Frage und Antwort des Lehrers): Ich bitte dich, setze mir ausführlich auseinander, ob Gott die Möglichkeit gegeben hat, daß ein Ton zum anderen organiziert.

Lehrer: Du fragst richtig; denn mit dieser vorgetragenen Erwägung singen wir den Ruhm des Lobes Gottes geziemender. Setzen wir also unter diesem Gesichtspunkt ein Beispiel, damit leichter in die Augen fällt, wie verstanden werden muß, welcher Ton zum anderen organizieren muß. Singen wir auf diese Weise, Principalis c d e f g a g f e d c d e d c
Organalis c c c c d e d c c c c c c c c.

Lehrer: Erkennst du, welcher (Ton) hier dem anderen als Organum dient?

Schüler: Gewiß, nämlich das tiefe c organiziert zum dritten Schlußton f; mit dem ersten Schlußton (archoo finali) wird der Schlußton (terminalis) g organiziert, mit dem zweiten Schlußton (deutero finali) der erste obere a.

Lehrer: Wenn aber der Cantus mit dem vierten Schlußton g beginnt, geht aus diesem das Organum bis zum oberen dritten Ton c' hervor. Singen wir also, Principalis g h c'c'c'c'c'd'h a g.
Organalis g g g g g g g g a g g g.

Lehrer: Siehst du es?

Schüler: Ich sehe dieses Lied durch das Organum des vierten (Tones) geschmückt. Ich will aber wissen, ob der vierte Schlußton (g) das Organum vollkommener als die übrigen ergibt.

Lehrer: Ja, wenn der Cantus hauptsächlich in ihm verweilt,

während andere umherschweifen, hält er immer das Organum von beiden Seiten fest, außer wenn das Organum selten den dritten Schlußton f berührt; dieses (Organum) hat keiner der Töne ausschließlich. Wenn der Cantus im zweiten Ton e feststeht, nimmt er die organale Zierde nicht rechtmäßig an.

Kölner Traktat:[9]

Die Lehre dieses Traktats lautet wie folgt: Es ist bekannt, daß die Diaphonie oder das Organum natürlich aus dem Zusammenklang der Quart abgeleitet wird. Die Quart aber ist die angenehme Mischung der Töne durch vierte Stufen (per quartanas regiones). Also wird eben durch ein hauptsächliches Gesetz hervorgebracht, daß eine Stimme (uox) einer Stimme in Quarten (in quartanis locis) widerhallt.

Durch ein anderes (Gesetz) aber, daß sich die verschiedenen Stimmen in den meisten Abschnitten (particulis) zum Schluß vereinigen, nämlich dort, wo das Kolon im finalis rector oder in dessen Seitlichen (lateralibus), das ist in seiner Untersekund oder Obersekund stehenbleibt.

Damit aber die Stimme in den Schlüssen mit der Stimme geeignet zusammenkommen kann, tritt auch ein drittes Gesetz hinzu, daß das Organum, wo der Schluß (positio) des Kolons oder Kommas bis zum finalis rector oder in einen seiner vorgenannten Seitlichen fällt, nicht tiefer als bis zu jenem Ton fallen kann, der die Untersekund des finalis rector ist. Daher kommt, daß dieses dritte Gesetz meistens dem ersten Gesetz entgegentritt und das Organum wegen dieser entgegenstehenden Grenze nicht immer Quarten einhält.

Außerdem errichtet sich das Organum drei Plätze, so daß es ein mittleres Organum, oberes Organum, unteres Organum gibt. Mittleres wird das Organum genannt, das um den finalis rector herum verweilt; oberes Organum, das um seinen oberen Bundesgenössischen (socialis); unteres Organum, das um seinen unteren Bundesgenössischen. Die einzelnen Organa aber bestehen nach demselben Recht der Gesetze.

Es geschieht zuweilen, daß wir durch einige Abschnitte (per quaedam membra), wo es an natürlichen Abständen fehlt, auch mit der Terz und Sekund (tertiana et secunda etiam collatione) ein mißbräuchliches Organum (abusiuum organum) setzen. Das Organum fordert aber immer, daß es mit sorgfältiger und maßvoller Be-

dächtigkeit geschieht und sehr schön klingend in geistlichen Gesängen angewendet wird.

Schlettstädter Traktat:[10]

Die zusätzlichen Texte dieses Traktats lehren folgendes: Wir können die Diaphonie oder das Organum doppelt anwenden, das ist entweder mit der Quint oder mit der Quart. Wenn aber das Organum gleicherweise in der Sekund und Terz wie in der Quart und Quint gefunden wird, wird es nicht natürliches genannt. Aber es ist wegen der Schlüsse, die in Kola und Kommata eingeteilt werden.

Kola und Kommata sind im Cantus Einschnitte (incisiones) und Glieder (membra). Glied (membrum) wird es im Cantus genannt, wenn der Schluß des Cantus in jenen Ton fällt, in dem er beginnt. So in der gegenwärtigen Antiphon: O sapientia.

Man muß aber bemerken, daß das Glied des Cantus zugleich mit dem Sinn der Worte ist. Der Einschnitt aber ist in der Mitte der Melodie und der Worte. Wegen dieser beiden, die den Schlußton (finalem locum) beachten, ist das Organum in der Sekund und Terz (in secundo et tertio loco). An anderen Stellen aber wird es mit der Quart und Quint bewerkstelligt.

Pariser Traktat:[11]

Die Lehre dieses sogenannten Pariser Traktats (des Schlußkapitels einer Fassung oder Verarbeitung der Musica Enchiriadis) ist folgende, über das Organum: Nachdem aber dies so gut wir konnten gesagt worden ist, wodurch zu zeigen war, wie jeder einzelne Ton im Tetrachord durch eigene Bedingungen vom anderen entfernt ist und aus deren gewissermaßen einträchtigen Verschiedenheit vier Formen der Tonarten als verschiedenes Geschlecht (quattuor tonorum uel modorum formae genus diuersum) hervorgehen, wollen wir noch sehen, wie der Gesang der Diaphonie (melos diaphoniae) hervorgebracht wird, den wir mit gebräuchlichem Wort Organum nennen. Denn dieser Gesang geht nach dem Gesetz daraus hervor, daß sich das Organum dem führenden Cantus in Quarten (in quartis locis) zugesellt, auf diese Weise (Aufzeichnung fehlt). Gegenseitig in Quarten klingen diese und diese Töne getrennt zusammen.

(Textlücke) Nächstdem wollen wir verfolgen, wie sich der letzte Zusammenklang, den sie Quart nennen, verhält. Ebenso wie der Zusammenklang der Oktav größer als die anderen (Zusammenklänge) ist, so behauptet sie vor den übrigen, daß sie sowohl im Singen

zugleich wie nacheinander eine Konsonanz macht; die Quint nicht zugleich, sondern nacheinander; die Quart nicht nacheinander, aber zugleich.

Wieviele Stimmen man in dieser Zusammenstellung verbindet, nämlich ob man beide Stimmen des gegenwärtigen Beispiels oder nur eine davon mit der Oktav oder Doppeloktav verdoppelt, hört man die Stimmen in diesem Abstand angenehm miteinander konsonieren.

Aus diesem Zusammenklang entsteht jener angenehme Gesang, den sie Diaphonie, das ist Organumgesang (organicum melos) nennen. Sie wird Diaphonie genannt, weil sie nicht aus einförmigem Gesang (uniformi canore) besteht, sondern aus lieblich auseinanderklingendem Zusammengesang (concentu suaviter dissono) zu einem Gesang (modulamen) angenehm zusammenkommt.

Dieser Gesang (melos) aber geht hieraus (aus der Quart) durch zwei Gesetze hervor: Das eine, daß das Organum den Cantus in Quarten begleitet; es hat aber ein weiteres Recht, daß dieses Gesetz dieser Quartzusammenstellung (quartanae collationis) seine Grenzen hat. Denn es gelangt bis zu jenem Ton, der in jeder beliebigen Tonart (modo) die Untersekund unter dem Schlußton ist, den der Schlußton jeder Tonart als Untersekund hat. In diesem Ton nämlich steht das Organum fest und es ist nicht erlaubt, tiefer zu fallen. Mit diesem Ton beginnt es beim Steigen des Abschnitts (in levatione particulae), immer bleibt es beim Fallen in ihm stehen, und daß das Organum tiefer fortschreitet, ist verboten.

Um aber deutlicher zu zeigen, was gesagt wird, versuchen wir, diesen Gesang der Diaphonie auch durch eine andere Aufzeichnung vorzustellen, damit das Gesagte gewissermaßen den Augen der Vernunft unterworfen wird. Jedenfalls aus den an die Seiten gesetzten einzelnen Zeichen der Töne sollen gleichsam ihre Saiten (Linien) hervorgehen, welchen Saiten Punkte und liegende Striche eingereiht werden, die die Arten (modos) des reinen Gesangs ausdrücken. Diese Punkte oder Striche begleiten, nach Maßgabe des Organums an seinen Stellen eingereiht, andere Punkte verschiedener Farbe, so daß in dieser Anordnung die Punkte den Punkten entsprechen, wie die Diaphonie nach den gegenseitig vorgetragenen verschiedenen Tönen erklingt. Doch setzen wir Punkte und Striche zur Unterscheidung der kurzen und langen Töne, obwohl der Gesang dieser Art, wie gesagt worden ist, so gewichtig (grave) und so bedächtig (morosus) sein muß, daß das rhythmische Verhältnis kaum

in ihm gewahrt werden kann. Eine solche Aufzeichnung sei jedenfalls gegeben, Aufzeichnung fehlt.

In dieser Aufzeichnung des Beispiels wird der Ton d, den die vorletzte Saite hat, als Schlußton (finalis) und rector der Tonart (modi) gesetzt, eine Saite von Ton c aus gezogen unter sich habend, in der das Organum verharrt, und daher fehlt der drittletzten, die vom Ton e ausgeht, die gesetzmäßige Antwort des Organums; wenn ihr nämlich der vierte Ton unter ihr als Organum antwortete, geschähe bei überschrittener natürlicher Grenze ein Mißklang (absonum); und dies ist das natürliche Gesetz des Organums, wo von ihm abgewichen wird, geschieht kein regelmäßiges Organum, obwohl in den oberen Aufzeichnungen der Figur der Beispiele, freilich am Anfang des Verses jenem Ton, der als Schlußton und rector in der Tonart sich zeigt, die Unterquart antwortet.

Und damit dasselbe Gesetz des Organums durch alle Tonarten klar wird, machen wir diese selbe Melodie (neumam) durch eine zweite Versetzung um einen Ganzton höher, damit die phrygische Tonart aus der dorischen hervorgeht, so, Aufzeichnung fehlt.

In dieser Tonart zeigt sich der Ton e als Schlußton und rector, als seine Untersekund d habend; von diesem Ton (d) hat das Organum das Recht zu beginnen und bis zu ihm zu gelangen.

Machen wir auch durch eine dritte Versetzung die lydische Tonart auf diese Weise, Aufzeichnung fehlt.

Es geschehe auch die vierte Versetzung in die vierte Tonart, Aufzeichnung fehlt.

Und so die einzelnen Tonarten singend finden wir in den einzelnen dasselbe Verfahren.

Und weil etwas über die Diaphonie oder das Organum zu sagen begonnen worden ist, soll noch weiter über die Art und Weise seiner Natur untersucht werden.

Dem Organum kommen zwei (Dinge) zu, das ist der Ort (die Lage) mit dem Abstand. Orte des Organums aber sind drei: mittleres Organum, oberes Organum, unteres Organum. Jeder für das Organum geeignete Abschnitt hat entweder das mittlere oder obere oder untere.

Die Abschnitte des Gesangs (cantionis) aber (sind) seine Kola und Kommata, die größere oder kleinere Unterteilungen sind, durch die der Gesang so durchflochten wird, wie die Rede durch Glieder und caesa. Die größeren werden in jeder Tonart in ihren Grenzton (sonum suum terminalem) gelegt, der nämlich den Gesang

(cantum) lenkt und der Gesang wird in ihn beendet. Die kleineren jedoch hören nicht in den terminalis auf, sondern in beliebige andere entweder über jenem oder unter jenem. Die Schlußtöne (finales soni) der Abschnitte aber geben dem Organum nach ihren Orten die Orte und meistens folgt es ihrer Kraft. Nämlich der terminalis und einer an seiner unteren und einer an seiner oberen Seite setzen das mittlere Organum. Je drei aber und je drei von den Seiten dieser drei machen das obere und untere Organum. Dies aber geschieht so: Der Abschnitt des Textes wird entweder im terminalis oder in einem anderen der beiden an seiner Seite verbundenen beendet, dort verweilt das mittlere Organum. Aber wenn er nicht in einen dieser beendet wird, noch auch der folgende Abschnitt oder wenigstens der dritte mit diesen beginnt oder in sie schließt, sondern eher über dem terminalis in den dritten oder vierten oder fünften (Ton), dann ist es, da diese drei Töne (moduli) dem oberen Organum zugewiesen werden, nicht erlaubt, hier das mittlere zu verwenden. Gleicherweise ist es, wenn der Schluß unter dem terminalis im dritten, vierten oder fünften besteht, ein unteres Organum. So herrschen die Schlußtöne der Abschnitte völlig über das Organum und besonders der, der der terminalis und rector jeder Tonart ist.

Bevor der Abschnitt den Ort desselben terminalis überschreitet, schweigt das gesetzmäßige Organum wirklich; wenn er (der Abschnitt) nicht weiter als bis zum zweiten (Ton) über dem terminalis gelangt, entbehrt er gleicherweise der Antwort des Organums. Wenn er aber drei Zwischenräume (Stufen) von seinem terminalis entfernt ist, wird dort der erste, der der nächste unter dem terminalis ist, Organum in der Quartzusammensetzung genannt. Wenn er entweder aufwärts oder abwärts sich wendend vier Zwischenräume vom terminalis entfernt ist, dann bilden entweder einer der vorgenannten oder beide das Organum und der terminalis selbstverständlich von ihm herabhängend. Ferner wo er (der Abschnitt) fünf oder sechs Zwischenräume vom terminalis hat (ist es so): Um wieviel Töne im selben Abschnitt über den hinaus, der der vierte vom terminalis ist, abgewichen wird, mit soviel Tönen vom terminalis (entfernt) folgt das Organum begleitend.

Der Ton (ptongus uel modulus), der dem terminalis unten angefügt wird, hält, wie er im Steigen (arsis) Anfang des Organums ist, so im Fallen (thesis) mit seinem Grenzwall das gesetzmäßige Organum fest. Das Organum kann, wie schon gesagt worden ist, im Steigen nicht in irgendeinem tieferen Ton beginnen noch im Fal-

len (in) einen tieferen schließen, als in den, der in jeder Tonart (in quouis toni genere) als nächster unter dem terminalis ist, außer wenn sich der Schluß des Abschnitts im dritten oder vierten oder fünften unter dem terminalis befindet, was dem unteren Organum eigen ist.

Dies ist durchaus das Gesetz des natürlichen Organums, wo davon abgewichen wird, ist das Organum nicht das regelmäßige, sondern das mißbräuchliche. Auch durch das Gehör, außer wenn ein verkehrter Gebrauch den Sinn abgestumpft hat, wird ein mehr oder weniger richtiges Organum unterschieden, weil natürlicherweise mehr erfreut, was mit natürlicherer Harmonie zusammengefügt ist.

Und damit dies augenscheinlicher klar wird, sollen durch die vier Tonarten jeweils die drei Orte des Organums durch die Anordnungen der vier Töne schriftlich vermerkt werden (hier fortlaufend wiedergegeben): In der ersten und zweiten Tonart unteres A H, mittleres c d terminalis e, oberes f g a; in der dritten und vierten Tonart unteres A H c, mittleres d e terminalis f, oberes g a h; in der fünften und sechsten Tonart unteres H c d, mittleres e f terminalis g, oberes a h c'; in der siebten und achten Tonart unteres c d e, mittleres f g terminalis a, oberes h c' d'. Die mittlere Reihe von Tönen aber leitet durch die einzelnen vier Anordnungen das mittlere Organum, die obere das obere, die untere das untere.

Auf die oben genannte Art sollen die schon genannten Beispiele der einzelnen (Orte des Organums) beschrieben werden, so daß wo ein mittleres, wo ein oberes oder unteres Organum (vorliegt), mit den diesen vorgesetzten Buchstaben (litteris) bezeichnet wird:)-(S I. Gleicherweise in den Beispielen der übrigen ihre (Buchstaben), so daß die Zeichen (karakteres) den Ort des vornotierten Beispiels zeigen. Der Sinn des Beispiels werde durch Singen erklärt, Organumbeispiel Alleluia, auf dessen Wiedergabe ich hier verzichte.

In der gegenwärtigen Aufzeichnung ist also zu sehen, daß durch das Zeichen)-(das mittlere Organum bezeichnet wird und daß dort entweder der terminalis und der Komma-Abschnitt ist, was dieses Zeichen ↓ anzeigt oder daß ein anderer von den dem Schlußton angefügten mit dieser Figur ↑ als Kolon, d.h. als kleineres Glied gezeigt wird. Ebenso, daß das Organum nicht weiter als einen Zwischenraum unter den terminalis fällt und damit es nicht tiefer hinabsteigt, dieses Zeichen ✕ entgegensteht. Wie dort auch dieselben Töne, die nämlich unterhalb des terminalis

hängen, den dritten (drei) Tönen über dem terminalis als erste als Organum antworten, habe ich durch den Stern ✳ angezeigt. Merke dir endlich, daß die terminales soni, die beide in diesem Beispiel sind, das vorausgeschickt worden ist, bevor die Veränderung der Tonart (mutatio toni) geschieht, als vierte Töne g bestehen, nach der Veränderung aber, die im gegenwärtigen Gesang geschieht, als erste Töne d erklingen; dies gesehen, siehst du, daß das mittlere Organum nicht um mehr als einen Ton unter dem terminalis, das obere und untere gewöhnlich unter ihre Schlußtöne (finales) gelegt werden können, wo auch der Anfang und der Schluß des gesetzmäßigen Organums liegen.

Wiederum, daß das Organum, das oberes genannt und durch diese Figur S angezeigt wird, an einem höheren Ort einherschreitet und seine Abschnitte nicht entweder in den terminalis oder in einen anderen ihm von der Seite Verbundenen, die die Orte des mittleren Organums sind, schließen, sondern vielmehr im dritten, vierten, fünften (Ton) über dem terminalis, wird mit diesen Zeichen gezeigt: III ↗ , IIII ↗ , V ↗ .

Dagegen, daß das Organum, das unteres heißt und das der Buchstabe I andeutet, an tieferem Ort einherschreitet als das mittlere und auch dort nicht die Glieder oder Abschnitte in den terminalis oder in einen anderen ihm von der Seite Verbundenen schließen, sondern vielmehr im dritten ↙ III oder vierten ↙ IIII oder fünften ↙ V unter dem terminalis, (zeigen) diese Figuren. Ebenso sind diese Buchstaben ΓΔΕΖ im Zeichen, wo der Terminalis um drei, wo um vier, wo um fünf oder mehr Zwischenräume der Töne überschritten wird.

Guido von Arezzo, Micrologus, Kapitel 18 und 19 über das Organum:[12]

Die Lehre des Organums von Guido von Arezzo in Kap. 18 und 19 seines Traktats Micrologus ist folgende, Kap. 18, über die Diaphonie, das ist die Vorschriften des Organums: Diaphonie bedeutet Trennung der Töne, die wir Organum nennen, da die voneinander getrennten Töne sowohl einträchtig auseinanderklingen als auch auseinanderklingend übereinstimmen. Die einige so gebrauchen, daß unter den Singenden immer die Quart (quarta chorda) tritt, wie A zu d. Wo, wenn man das Organum durch das hohe a verdoppelt, daß es A d a ist, A zu d als Quart, zu a als Oktav erklingt; d aber zu beiden A a als Quart und Quint; das hohe a zu

den tieferen als Quint und Oktav.

Und weil sich diese drei Arten mit so großer Gemeinschaft und daher Annehmlichkeit zum Organum vermischen, wie weiter oben gezeigt worden ist, daß es die Ähnlichkeiten der Töne gemacht haben, werden die Zusammenklänge deshalb passende Tonverbindungen (aptae copulationes uocum) genannt, da Zusammenklang auch von jedem Gesang gesagt wird. Dies ist das Beispiel der genannten Diaphonie:

Quint	c'	d'	e'	c'	d'	e'	d'	c'	c'	c'	h
	f	g	a	f	g	a	g	f	f	f	e
Quart	c	d	e	c	d	e	d	c	c	c	H
	a	g	c'	d'	e'	d'	d'	c'			
	d	c	f	g	a	g	g	f			
Oktav.	A	G	c	d	e	d	d	c			

Man kann, soviel es beliebt, sowohl den Cantus mit dem Organum als auch das Organum mit dem Cantus durch die Oktav verdoppeln, wo nämlich auch immer deren Übereinstimmung (concordia) ist, wird die genannte Anpassung der Zusammenklänge nicht weichen.

Da nun schon die Verdoppelung der Töne genügend zugänglich gemacht ist, wollen wir die tiefe Begleitung des Singenden nach der Art, die wir verwenden, erklären. Die obere Art der Diaphonie ist nämlich hart, unsere aber weich, zu der wir die kleine Sekund und Quint nicht zulassen, den Ganzton und die große Terz und kleine Terz mit der Quart aber annehmen, von denen aber die kleine Terz die unterste, die Quart aber die erste Stelle einnimmt. Mit diesen vier einträchtigen also begleitet die Diaphonie den Cantus.

Von den Tropen aber sind die einen geeignet, die anderen geeigneter, die anderen sehr geeignet. Geeignete sind, die allein durch die Quint mit vierten Tönen von sich (entfernt) das Organum ergeben, wie der zweite (Ton) in H und e. Geeignetere sind, die nicht allein mit vierten, sondern auch dritten und zweiten (Tönen) durch Ganzton und kleine Terz, wenn auch selten, antworten. Sehr geeignete aber, die es sehr häufig und angenehmer machen, wie der vierte und dritte (Ton) in c und f und g. Diese nämlich willfahren durch den Ganzton und die große Terz und Quart.

Vom dritten (Ton: c und f) dieser, in den entweder der Schluß der Abschnitte gelangt oder der als nächster unter dem Schluß ist, darf jedoch der Begleiter niemals fallen, außer wenn der Kantor tiefere Töne als dieser zuläßt. Vom dritten nämlich, dem tiefsten oder den tiefsten am nächsten unterstellten, darf das Organum niemals fallen. Wenn er (der Kantor) jedoch an passender Stelle tiefere Töne zuläßt, und das Organum in der Quart hinabsteigt, so wiederhole der Begleiter, sobald jene Tiefe des Ab-

schnitts so verlassen wird, daß ihre Wiederholung nicht erwartet wird (non speratur), die Stelle, die er vorher hatte, daß er mit dem Schlußton (finali uoci), wenn dieser zu ihm herabkommt, zusammenkommt, und wenn er über ihm ist, geziemend dem benachbarten entgegenschreitet.

Welches Entgegenschreiten (occursus) besser mit Ganzton geschieht, nicht so sehr mit der großen Terz, niemals mit der kleinen Terz. Von der Quart aber geschieht kaum ein Entgegenschreiten, weil an jener Stelle die tiefe Begleitung mehr gefällt. Man muß sich jedoch hüten, daß dies nicht im letzten Abschnitt eines Gesangs (simphoniae) geschieht.

Oft aber, wenn der Kantor tiefere Töne als der dritte zuläßt, halten wir das Oeganum im dritten (Ton) schwebend (suspensum). Dann aber ist notwendig, daß der Kantor keinen Abschnitt in den tieferen (Tönen) macht, sondern in mit Schnelligkeit durcheilenden Tönen zum wartenden dritten (Ton) zurückgehend zu Hilfe kommt und seine und jenes Mühe durch einen in den höheren (Tönen) gemachten Abschnitt vertreibt.

Ebenso wenn das Entgegenschreiten mit dem Ganzton geschieht, geschieht ein längeres Halten des Schlusses, damit es ihn (das Organum den Kantor) teilweise unten begleitet und teilweise (mit ihm) zusammenstimmt (concinatur).

Wenn aber die große Terz länger (gehalten wird), wie oft durch einen dazwischen getretenen Ton, wenn auch die Begleitung kurz ist, fehle auch nicht das Entgegenschreiten (occursio) des Ganztons. Weil dies dann geschieht, wenn die Harmonie im zweiten (Ton: e) geschlossen wird; auch wenn nicht zu erwarten ist (non speratur), daß der Cantus weiter zum dritten (Ton: c) fällt, ist es dann nützlich, die Bedeutung des Organums im ersten (Ton: d) zu erfassen, die folgenden unten zu begleiten und dem Schluß geziemend mit dem Ganzton entgegenzuschreiten (occurrere).

Ebenso, da es nicht erlaubt ist, mit mehr als der Quart getrennt zu werden, ist es notwendig, wenn sich der Kantor mehr erhebt, daß der Begleiter steigt, wie z.B. daß c f und d g und e a begleitet usw. Endlich ist unter den einzelnen Tönen außer dem quadratischen h die Quart, weshalb in den Abschnitten, in denen jenes ist, g die Bedeutung des Organums besitzt. Wenn entweder der Cantus zum f fällt oder in g einen Abschnitt macht, wird zu g und a an entsprechenden Stellen f begleitet. Wenn aber der Cantus nicht in g schließt, läßt f mit dem Cantus die Bedeu-

tung des Organums zu. Wenn sich aber im Cantus das weiche b befindet, ist f die Organalstimme.

Da also der dritte (Ton) so sehr die Herrschaft der Diaphonie innehat, daß er den gewichtigsten Platz über den übrigen inne hat, sehen wir ihn von Gregor nicht unverdient mehr als die übrigen Töne vorgezogen (adamatum).

Guido von Arezzo begründet dies kurz und bringt dann einen Beweis der genannten Diaphonie durch Beispiele: Also legen wir das Organum nicht unter den dritten (Ton), sei es, daß in ihm oder daß in folgenden Tönen geschlossen wird, auf diese Weise:
f f g g f f d e f e d c
c c d d c c c c c c c c.

Hier ist der Schluß des Abschnitts im dritten (Ton) c, unter den wir das Organum nicht legen, weil er unter sich keinen Ganzton oder große Terz hat, mit denen das Entgegenschreiten geschieht, sondern er hat eine kleine Terz (unter sich), mit der das Engegenschreiten nicht geschieht. f g g a g g f. Hier ist
c d d e d d c.
ein anderer Abschnitt im dritten(Ton) f, in dem wir auch in vierten Tönen mit der Quart unter ihm fortschreiten und die untere Begleitung in der Quart besser als das Entgegenschreiten gefällt. f f e d f g f. Hier ist ein anderer (Abschnitt) derselben
c c c c c d c.
Art. f f f f e g f e d d. Hier ist ein anderer
c c c c c d c c c c.
Abschnitt im ersten (Ton) d, in dem auch das Entgegenschreiten des Ganztons zum Schluß gefällt.

Ebenso: c d f f f f f f e d e e oder so: f f e d e e. Hier
c c c c c c c c c c e c c c d e.
ist ein Abschnitt im zweiten (Ton) e, in dem das Entgegenschreiten der großen Terz entweder einfach oder durch dazwischenliegenden Ton gefällt. Ebenso: c f f f d e c d d c B A c d f f c
c c c c c c c c c A G G A c c c c c
e d
c d. Abschnitt im ersten (Ton) A.

In diesem Abschnitt (sind) tiefere Töne als der dritte (Ton) c zugelassen worden, der am nächsten unter dem Schluß d ist, und nachdem die Tiefe beendet war, ist die frühere Stelle wiederholt.

Und in diesem (Abschnitt) gleicherweise: f f g g f f d d c f
c c d d c c c c c c
g a g f g f e d c f g a g f.
d e d c d c c c c f f f f f. Hier wie das Organum steigt, vermeidend, daß es im letzten Abschnitt unten erklingt. f f g g f f d d
f f f f f f f f f f
c f g a g f g f e d c f g a g f.
f f f f f f f f f f f f f f. Hier wie wir das Organum im dritten (Ton) hängend halten, wenn der Kantor tiefere Töne zuläßt. c' c' d' c' a c' h c' a g f g g.
g g a g g g g g f f f f f.
Hier wie zu g und a am Schluß f folgt.

Auch findet man im plagalen dritten (Ton: c) in Gebrauch genommen, nämlich daß b unter c' und d' so folgt, wie f unten zu g und

a, auf diese Weise: e' c' d' d' e' d' c' d' d' c'
c' c' c' c' c' c' b b b c'.

Wenn man also sorgfältig ist und durch Üben in Gebrauch nimmt, wenn man einen Gesang (simphoniam) hat, geben einem diese Regeln die Diaphonie ausreichend. I

In vier Handschriften des Micrologus sind vor dem Schlußsatz folgende zwei Beispiele mit kurzem Begleittext eingefügt, ebenso:
c f f f f g a a g f g f f e d e e d - a a b a a a a a g a g g e
c c c c c d e e d c c c c c c c c d ' e e f e e e e e d e d d c
f g a g a g g f g a g e f e d
c d e d e d d c d e d e d c c c d. Man sieht also, wie unten mit der Quart und die ausgeführte Unterscheidung im ersten (Ton) d zugleich verbunden wird.

Guglielmo Roffredi, Summa musicae artis /Cap. IX, De diaphonia/:[13]

Die Diaphonie ist eine geeignete Verschiedenheit der Töne, da die verschiedenen Töne sowohl übereinstimmend auseinanderklingen als auch auseinanderklingend übereinstimmen. Welche man nämlich so verwendet, daß dem Singenden unten immer der vierte Ton folgt, zu der wir die Quint nicht zulassen. Den Ganzton und die große Terz und den Halbton mit der Quart aber nehmen wir an, selten aber die kleine Terz. Aber die große Terz nimmt unter diesen die unterste, die Quart aber die oberste Stelle ein. Und so folgt die Diaphonie mit diesen vier Tönen (cordis) unten dem Cantus. Der unten folgt (Subsecutor) darf daher niemals vom Schlußton oder dem aus, der unter ihm am nächsten ist, in denen die Schlüsse der Abschnitte stattfinden, fallen, außer wenn er jenem Cantus tiefere Töne zuläßt.

Es ist jedoch übereinstimmend erlaubt, das Organum auch mit der Quart schließen (deponi) zu lassen, aber es steige nach verlassener Tiefe und wiederum nicht getrennt zur früheren Stelle. Jene Begegnung (occursus) aber geschieht kaum mit der Quart gemacht, mit dem Ganzton viel besser, mit der großen Terz selten. Wieviel aber auch immer der Sänger (cantor) steigt, das Organum mit der Quart unten folgend und mit der großen Terz selten. Mit dem Ganzton die Begegnung machend trete er mit dem Vorsänger (praecantori) in Verbindung und singe dem Schöpfer mit der Diaphonie (zum) Lob.

Kap. 2: Das frühe und spätere Neue Organum.

Die Traktate, die das frühe Neue Organum lehren, sind folgende: Johannes Affligemensis bzw. Cotto(n), De musica cum tonario, Kap. XXIII, De diaphonia id est organo; Mailänder Traktat Ad organum faciendum, Prosateil und Versteil sowie folgende Nebenfassungen und verwandten Traktate: Berliner Traktat A, Berliner Traktat B, Brügger Version des Mailänder Traktats und der Organumtraktat von Montpellier. Diese Traktate und Fassungen werden hier in dieser Reihenfolge besprochen.

Die Traktate, in denen das spätere Neue Organum gelehrt wird, sind der Organumtraktat von St. Martial (A. de Lafage-Traktat) und der sogenannte Londoner Traktat (Liber musicae). Sie werden im Anschluß an die Traktate, die das frühe Neue Organum lehren, einzeln kurz besprochen.

Johannes Affligemensis (Cotto): De musica cum tonario, Kap. 23, De diaphonia, id est organo:[14]

Nach den Ausführungen von Johannes Affligemensis (Cotto) ist die Diaphonie eine passende Nichtübereinstimmung (congrua dissonantia) der Töne, die mindestens von zwei Singenden ausgeführt wird, so nämlich, daß bei einem die richtige Melodie (den Cantus firmus) Haltendem der andere mit fremden Tönen geeignet darum herumgeht und beide in einzelnen Ruhepunkten (respirationibus) im selben Ton (Einklang) oder in der Oktav zusammenkommen. Welche Art des Singens gewöhnlich deshalb Organum genannt wird, weil die menschliche Stimme geeignet abweichend die Gleichheit des Instruments ausdrückt, das Orgel genannt wird.

Übersetzt wird Diaphonia aber als doppelter Ton (dualis vox) oder Nichtübereinstimmung. Diese verwenden verschiedene verschieden. Am leichtesten ist das Organum bei Gegenbewegung der Stimmen. Wenn der Cantus firmus sich in den tiefen Tönen aufhält, soll ihm der Organizierende in den hohen Tönen mit der Oktav begegnen, wenn aber in den hohen Tönen, dann in den tiefen mit der Oktav; wenn in der oder um die Mitte, dann im Einklang. Das Organum soll abwechselnd einmal im Einklang, einmal in der Oktav, öfter und bequemer jedoch im Einklang zusammengefügt werden.

Das Organumbeispiel hat die Klangfolge: Quint - Terz - Einklang/Stimmkreuzung - Quint - Terz - Einklang/Stimmkreuzung - Sekund - Quart - Sept - Oktav. Dem Organizierenden ist erlaubt,

die einfachen Bewegungen zu verdoppeln und verdreifachen oder auf jede beliebige Art angemessen zusammenzudrängen (conglobare).

Mailänder Traktat Ad organum faciendum, Prosateil:[15]

Der Mailänder Traktat besteht aus einem größeren praktischen Beispiel (das geradezu berühmte Cunctipotens genitor), einem Prosa- und einem Versteil der Lehre. Auf die Wiedergabe des Beispiels verzichte ich.

Die Lehre des Prosateils ist folgende, Prolog: Da die Dunkelheit der Diaphonie vielen und am meisten den im Geist Trägen Schwierigkeiten bereitet, und das, was von Pythagoras und nachfolgend Boethius gesagt worden ist, äußerst verwickelt, daher (noch) mehr verhaßt ist, dann, weil, was von Guido (von Arezzo) gesagt worden ist, nach den Beispielen als wertlos beurteilt wird, weshalb es wenig hochzuachten und daher dem Gedächtnis schwieriger anzuvertrauen ist, fügen wir, ihre Natur betrachtend, fünf Arten des Organizierens hinzu.

Und so stellen wir zwei im ersten Ton, die dritte von den mittleren, die vierte nicht nur vom ersten oder mittleren, sondern von beiden, die fünfte durch Unterscheidung der letzten Töne, nämlich vermehrend oder wegnehmend (abweichend - auferendo) auf. Da es aber mehr Organa in einem Cantus gibt, der sechs Töne hat, sind fünf nicht überflüssig.

Was das Organum ist oder wie es geschehen soll: Organum ist die die vorgegebene (precedentem) unter Schnelligkeit in der Quint oder Quart begleitende Stimme (uox sequens); aus diesen, nämlich der vorgegebenen und begleitenden (subsequentis) geschieht mittels einer passenden Konsonanz die Copula.

Diaphonie heißt Trennung der Töne, die wir Organum nennen, denn die voneinander getrennten Töne klingen übereinstimmend auseinander und stimmen auseinanderklingend überein. Die die Organizatoren so verwenden, daß sie die Quint oder Quart durcheilen wie A zu d. Wenn du dort das Organum durch das hohe a verdoppelst, erklingt A zu d als Quart, zum hohen a als Oktav, d zu beiden A und a als Quart und Quint, a zu den tieferen als Quint und Oktav. Man muß aber wissen, daß die organalen Töne eine Verwandtschaft mit den vorgegebenen (des Cantus) haben.

Und weil diese drei Arten (von Zusammenklängen), die eine Verwandtschaft haben, sich mit einer solchen Annehmlichkeit zur

Gesellschaft des Organums mischen, wie weiter oben gezeigt worden ist, daß sie Ähnlichkeiten der Töne machen, werden die Zusammenklänge (simphoniae) geeignete Verbindungen der Töne genannt. Da Zusammenklang auch von jedem Gesang gesagt wird.

(Die Natur der Töne:) Da aber die Verwandtschaft der Töne durch die Quart und durch die Quint und durch die Oktav schon genügend offenbar gemacht ist, ist ihre Natur zu beschreiben. Der erste Ton des Organums bleibt entweder verbunden mit dem vorgegebenen oder in demselben (im Einklang) oder getrennt durch die Quint und Quart. Die mittleren Töne aber durcheilen die Quint und Quart. Wenn aber der Cantus das Organum erwartet, geschieht die Verbindung auf beliebige Weise.

(Vier- bis zweitönige Klanggliederː) Und so wird, wenn es nur vier begleitende Töne sind, einer organaler genannt. Denn der erste wird manchmal verbunden, der zweite wird immer getrennt, der dritte den wartenden betrachtend, damit er dem vierten Ton eine passende Verbindung zuteilt, mit einer beliebigen Konsonanz. Wenn aber drei Töne erblickt werden, gibt es dort nur Anfang und Verbindung (copulatio). Bei zweien aber nur eine Verbindung (coniunctio). Denn der Unterschied des ersten und mittleren und letzten Tones ist daher vorangestellt, damit uns ihre Unkenntnis nicht verwirrt, wenn wir zur Behandlung des Organums gelangt sind, zu den ihnen zu gebenden Konsonanzen.

(Die fünf Arten des Organizierensː) Aber damit alles leichter deutlich und sichtbar wird, ist etwas weiter oben anzufangen, nämlich mit der ersten und der zweiten Art und den übrigen. Die erste Art des Organizierens liegt vor, wenn der erste Ton mit dem vorgegebenen verbunden wird. Die zweite geschieht durch Trennung desselben Tones. Denn die Verbindung ist ein Unterschied im Rückblick auf die Trennung. Die dritte Art wird von den mittleren Tönen genommen, die durch die Quart vertauscht werden, wenn sie in der Quint sind oder umgekehrt. Die vierte geschieht vom verschiedenen Anfang oder von der verschiedenen Mitte aus, nicht nur von einem, sondern auch von beiden. Die fünfte durch Vervielfachung der dagegengesetzten Töne, vermehrend oder wegnehmend (abweichend).

Was aber mit Worten gesagt worden ist, zeigen wir durch Beispiele: c d f d f e f g f e f g. I. Wenn der erste Ton mit dem vorgegebenen verbunden wird: c' a b g f e' c' d' c' a b g. c d f d f e f g f e f g. II. Durch Trennung desselben Tones wie: f a c' g f/a f/c d e c c. c d f d f/e f/g f e f g. III. In den mittle-

ren Tönen, die mit der Quart vertauscht werden, wenn sie in der Quint sind:
f d' c' g b a c' d' c' a b g.
c d f d f e f g f e f g.
IV. Die vierte von beiden, Anfang und Mitte:
c' g f g e
c d f d f
e c d f a b g.
e f g f e f g.
V. Die fünfte durch Vervielfachung der entgegengesetzten:
a c' d' a c' d' f' c' g a c'/c' g e c
a g g e f g f g d d c /c d e f
d e c A/c' a g a c' g e g f a c' d'/a c' g a c' a
g e g a/f e d d c d e d c d e d /d e d e c e
b a/c' d' e' h c' a g d e/g a f a c' h a c' d'/d' e'
g a/c' g a e f e d f e/g e f e c e d f d /g e
c' d' a c' g e/g a c' a c' d'
f g e f d e/c d e f e d .
Es folgt ein allgemeiner Schlußabschnitt, den ich hier nicht wiedergebe.

16

Mailänder Traktat Ad organum faciendum, Versteil:

(Einleitung:) Wenn wir aber mit der Quint und Quart organizieren, sollen wir rasch und vorzüglich (durch Quint und Quart) laufen, bis wir mit Annehmlichkeit zur Copula gelangen und sogleich ihre Aufmerksamkeit sehen. Zwei zum Gespräch bereite Freundinen wollen wir verbinden. Denn sie sind von so großer Verwandtschaft und so großer Freundschaft. Die erste führt die andere wegen der Zuneigung; sie gibt ihr die Quart und abwechselnd die Quint, und plötzlich sind sie in der Oktav oder im selben (Ton - Einklang) vereint (una).

(I. Teil, 1:) Die erste und zweite Art (des Tones) läuft in den vierten Ton (uocula - d). Deshalb sind achter (a) und siebter (g) organale (Töne). Wenn der Cantus in den Ton des ersten Tones aufsteigt (primi toni uocula), ist die Copula abwärts im ersten Ton (A) oder im Gamma (G).

Der Verfasser nennt dann die Quarten A H c als Begleitung zu d e f, für d zu g wie folgt und fährt fort: Wegen des siebten (g) von Gamma mache die Mitte des einen; er nimmt fallend den vierten (d) und zeigt so das Organum. Denn vom ersten (A) hält so der achte (a) den eigenen Platz. Der organale ist der vierte (d) und fünfte (e) durch den Zirkel. Zwischen dem ersten (A) und achten (a) erklingen sie als Organum. Denn jeder Gesang, der nicht mit diesen hervorgebracht wird, irrt dann wie der Blinde ohne Führer umher.

Es folgt eine Aufforderung an den klugen Kantor, das Organum und seine Töne kennen zu lernen (Abschnitt 2) mit der Fortsetzung (Abschnitt 3): Damit die Eigenheit der Töne klarer erkannt wird, ziehen wir einige Linien mit verschiedenen Farben, damit das Auge sofort unterscheidet, an welcher Stelle welcher Ton

ist. An der Stelle des dritten Tones (c/c') strahlt der glänzende Safran (gelb); der sechste f, ihm (verwandt), leuchtet rot. Und so gibt der erste (A) dem achten (a) das Organum durch den mittleren (d oder e).

Der Verfasser nennt dann die Oktaven h c' d' e' zu H c d e und fährt fort: (Jeder) der tieferen bezeichnet den höheren mit demselben Buchstaben. Sie halten alle diese Übereinstimmung des ersten Tones zum achten. Denn die anderen sieben, die danach folgen (a h c' d' e' f' g') sind keine anderen, sondern werden mit einer Regel angeordnet, weil (die Siebenzahl) der Töne gleich der Woche der Tage geschieht.

Dann aber werden als organale (Töne) der vierte und fünfte (Ton) gesetzt, außer dem zweiten neunten (h), der als anderer erscheint. Unter dem nur einer (ein Organalton - f) fehlt, außer wenn er durch den ersten (b) vertauscht wird. Denn es gibt einige, die nahe beim neunten (h) einen anderen (b) hinzufügen.

Aber dem Papst Gregor gefällt dieser Mutwille nicht, und die modernen Weisen erinnern sich dessen nicht. Obwohl also bei einigen dieser Ton (b) geschieht, wird er jedoch bei vielen mit Recht als überflüssig bezeichnet. Der andere zweite (h) aber ist immer authentisch. Sein organaler ist nur der fünfte (e), nicht der sechste (f). Aber wenn es der andere (b) ist, dann erklingt der sechste (f) als Organum. Deshalb scheint keiner jener überflüssig.

Es folgt wieder ein allgemeiner Abschnitt (4) mit der Fortsetzung (Abschnitt 5): Sooft man aufwärts zu verbinden wünscht, soll man auf beliebige Weise angenehm wahre Töne steigen. Wenn aber dem Cantus diese Erhebung geschieht, fehlt dem Organum nicht das passende Fallen.

(6:) Es gibt noch eine Konsonanz, über die wir noch etwas sagen: Von A zu c, von d zu f, da ist die kleine Terz, wegen der das Organum weiter oben entstellt wird. Denn springend schreitet sie fort, damit sie besser ausgestattet wird. Streng klingt im Steigen das Organum, wenn sie eingemischt ist, denn es hält nur das Gesetz ein, wenn es im Zirkel (als Quint oder Quart) angeordnet ist.

Im folgenden Abschnitt (7) leitet der Verfasser Teil II der Versfassung mit sprachlich erklärten Beispielen ein, auf dessen Wiedergabe ich hier verzichte.

Berliner Traktat A (Nebenfassung des Mailänder Traktats Ad organum faciendum):[17]

Die Lehre des Berliner Traktats A, eine Nebenfassung des Mailänder Traktats Ad organum faciendum, ist folgende: Sie werden Verbindungen der Töne genannt. Es wird über jeden Zusammenklang und jeden Cantus gesagt. Da aber die Verwandtschaft der Töne schon genug offenbar gemacht ist, ist ihre Natur sowohl durch die Quart als auch Quint und Oktav zu verfolgen.

Der erste Ton des Organums bleibt entweder mit dem vorgegebenen durch die Oktav oder im selben (Einklang) verbunden oder durch die Quint oder Quart getrennt. Die mittleren Töne aber durcheilen die Quint oder Quart. Wenn aber der Cantus das Organum erwartet, geschieht die Copula auf beliebige Weise, und so wird einer, wenn es nur vier einander folgende Töne sind, organaler genannt, denn der erste wird manchmal verbunden, der zweite immer getrennt, der dritte das Warten betrachtend, damit er dem vierten Ton mit einer beliebigen Konsonanz eine geeignete Copula zuteilt.

Wenn aber drei Töne erblickt werden, ist dort nur Anfang und Verbindung (copulatio). Bei zweien aber nur Verbindung (coniunctio). Denn die Verschiedenheit des ersten und zweiten und letzten Tones wird deshalb vorangestellt, damit uns ihre Unkenntnis nicht verwirrt, wenn wir zur Verzögerung (tractum - Mailand: tractatum - Behandlung) des Organums, zu den ihnen zu gebenden Konsonanzen jener Töne gelangen.

Aber damit alles leichter gewußt wird, ist etwas weiter oben anzufangen, nämlich mit der ersten und zweiten Art und den übrigen (Arten). Die erste Art des Organizierens liegt vor, wenn der erste (Ton) mit dem vorgegebenen verbunden wird. Die zweite geschieht durch Trennung des Tones, denn die Unterscheidung ist die Verbindung hinsichtlich der Trennung. Die dritte Art wird von den mittleren Tönen hervorgebracht, die mit der Quart vertauscht werden, wenn sie in der Quint sind und umgekehrt. Die vierte geschieht vom verschiedenen Anfang oder von der verschiedenen Mitte; nicht nur vom einen, sondern von beiden. Die fünfte durch Vervielfachung der entgegengesetzten Töne, vermehrend oder wegnehmend (abweichend), das ist die letzte Copula zerstörend.

Was aber durch Worte gesagt worden ist, zeigen wir durch Beispiele, wenn der erste Ton mit dem vorgegebenen verbunden wird:

c' a b g f/e' c' d' c' a b g - - - f a c' g f/a f
c d f d f/e f g f e f g a g f c d f d f/e f

c d (e) c G.
g f e f g. Durch Trennung des Tones: f d' c' g b/a c'
c d f d f/e f
d' c' a b g.
g f e f g. In mittleren Tönen, die durch die Quart vertauscht werden, wenn sie in der Quint sind: c' g
c d
f g d/e c d f a b g. Wie sowohl vom Anfang wie von der
f d f/e f g f e f g. Mitte wie dieses obere Organum: c' a c' d' b/a c' d' d' g f
c d f d f/e f g f e f

d c d f a c' d' a c' d' f' c' g a c' c' g e c - /
g - - - a g g e f g f g d d c c d e f (g)/g

e c' a/c' a g/a c' g e g f a c'(d')/a c' g a c' a/b
e g a/f e d/d c d e d c d e d /d e d e c e/g

a c' d' e' h c' a g d e g a f a c' h a c' d' d' e'
a c' g a e f e d f e g e f e c e d f d g e

c' d' a c' g e g a c' a c' d'
f g e f d e c d e f e d. /Fortsetzung Fassung Mailand Satz 33 - 39 und Versfassung 1 - 144. Am Schluß:/ Der Traktat über das Organum ist zu Ende.

Berliner Traktat B (Nebenfassung des Mailänder Traktats Ad organum faciendum):[18]

Die Lehre des Berliner Traktats B, eine Nebenfassung des Mailänder Traktats Ad organum faciendum, ist folgende, ebenfalls über das Organum (Einleitung:) Da viele der alten und neuen (Autoren) genug über die Diaphonie ohne Unterscheidung gehandelt haben, habe ich, die Natur der Töne selbst und die Arten der gewöhnlichen Organizatoren betrachtend, mit nur drei Arten - während andere mehr Arten des Organizierens wollen -, alles, was den Organizierenden notwendig erscheint, abgekürzt erklärt. In diesen drei Arten nämlich ist alles in mehr anderen enthalten, wenn jemand den Scharfsinn des Geistes anwendet; oder zu erfinden aufhört. Daher ist zuerst zu sagen, was Organum ist.

(Definition:) Organum ist die unter Schnelligkeit in der Quint und Quart und großen Terz und kleinen Terz die vorgegebene begleitende Stimme; aus diesen, das ist der vorgegebenen oder begleitenden geschieht die Copula mittels einer passenden Konsonanz. Diaphonie wird die Trennung der Töne genannt, die wir Organum nennen. Die voneinander getrennten Töne nämlich klingen übereinstimmend zusammen oder stimmen auseinanderklingend überein. Die Organizatoren verwenden sie so, daß sie durch die Quint oder Oktav oder große Terz oder kleine Terz eilen.

(Die Natur der Töne:) Nachdem also diese Definition hervorgebracht ist, ist die Natur der Töne zu betrachten. Der erste Ton des Organums bleibt mit dem vorgegebenen entweder mit der Oktav oder demselben (im Einklang) verbunden oder bleibt als Teil der

anderen oben genannten vier Konsonanzen getrennt. Die mittleren Töne aber eilen durch dieselben oben genannten. Die Verbindung (copulatio) aber geschieht auf beliebige Weise.

(Vier- bis zweitönige Klangglieder:) Daher wird, wenn es vier Töne sind, einer organaler genannt. Denn der erste wird manchmal verbunden, der zweite immer getrennt. Der dritte ist das Warten betrachtend, damit er dem vierten mit einer beliebigen Konsonanz eine geeignete Copula gewährt. Wo aber drei Töne erblickt werden, ist nur Anfang und Verbindung (copulatio), bei zwei aber nur eine Verbindung (coniunctio).

(Die drei Arten des Organizierens:) Mit diesen also genannten betrachten wir drei Arten, deren erste vorliegt, wenn der erste Ton mit dem gegebenen verbunden wird. Die zweite geschieht durch Trennung desselben Tones. Die dritte wird von den mittleren Tönen genommen, die wechseln. Was aber gesagt worden ist, zeigen wir durch Beispiele. Wenn der erste Ton mit dem vorgegebenen verbunden wird: d f a c' g c' a. Durch Trennung desselben Tones: a f a c' / d d d f d c d. Durch Trennung desselben Tones: g a d'(?) / d c d. Welche durch die mittleren Töne verändert werden: g f d c / d d d f / A g - / d c d.

(Die Natur der mittleren Töne:) Nachdem die drei Arten kurz erklärt worden sind, ist zur Natur der mittleren Töne überzugehen. Durch sie läuft nämlich die ganze Kraft des Organizierens. Die mittleren Töne nämlich schreiten mit den vier oben genannten Konsonanzen einher, von denen die Quint und Quart genannt werden, da sie die Herrschaft des Organums besitzen, deshalb, weil in ihnen das Organum melodischer gesungen (modulantius) erklingt und sie zusammengeordnet als Oktav betrachtet werden, wie weiter oben in der Anordnung der vier Buchstaben gezeigt worden ist.

Diese, das ist die mittleren, erheben wir beim Fallen des Cantus manchmal, manchmal halten wir beide (Stimmen) im Kreis, manchmal senken wir beide, zuweilen erheben wir beide. Was alles besser durch den Gebrauch der Organizatoren als durch Regeln erklärt wird. Man wisse also, daß die organalen Töne Verwandtschaft mit den vorgegebenen, d.h. mit den Tönen des Cantus haben müssen.

Um das oben Gesagte zu erklären, setzen wir dessen Beispiele. Dort heißt es: Wenn der Cantus d innehat, ist das Organum in a, usw. Es ist aber darauf zu achten, daß sich die mittleren diaphonalen Töne außer beim Wenden zur Copula niemals näher als im dritten Ton (in der Terz) mit dem Cantus verbinden dürfen. G und A bilden einen Ganzton, A und H gleicherweise und diese drei bil-

den den Ditonus (die große Terz), das ist zwei Ganztöne, ob stufenweise oder springend.

H und c aber bilden einen Halbton, das ist keinen vollen Ton. A und H und c aber bilden den Semiditonus (die kleine Terz), das ist Ganzton und Halbton. G und A und H und c aber bilden die Quart, das ist Ditonus (große Terz) und Halbton, und Quart wird von vier verstanden, weil sie aus vier Tönen besteht. Die Quint aber wird aus fünf verstanden, weil sie aus fünf Tönen geschieht, sie enthält fünf Töne.

Brügger Version des Mailänder Traktats Ad organum faciendum:[19]

Die Brügger Version des Mailänder Traktats Ad organum faciendum beginnt mit dem am Schluß des Prosateils des Mailänder Traktats stehenden allgemeinen Teil, auf den ich hier nicht eingehe. Es folgen dann Auszüge aus dem Versteil, Prosateil, wieder Versteil und zum Schluß unter der Überschrift Ebenso über das Organum die Sätze 7, 4 und 20 - 24 aus dem Prosateil des Mailänder Traktats wie folgt /Versteil:/ Wenn wir aber die Quart und Quint organizieren, laufen wir kurz und vorzüglich, bis wir mit Annehmlichkeit zur Copula gelangen und wenn wir deren Sorgfalt unverzüglich sehen, verbinden wir wartend im Setzen, denn so groß die Verwandtschaft, so groß sind die Freundschaften (? - et eorum diligentiam confestum uideamus prestolatim collocando iungamus, nam tante affinitas sunt tanteque amicitie), daß eine die andere mit ihrem besonderen Wohlwollen begleitet usw.

/Prosateil:/ Ebenso bedeutet Diaphonie die Trennung der Töne, die wir Organum nennen, da die voneinander getrennten sowohl übereinstimmend auseinanderklingen als auch auseinanderklingend übereinstimmen. Die einige Organizatoren so verwenden, daß dem Singenden immer unten die vierte Saite (Quart) folgt, wie A zu d, wo wenn man so das Organum mit dem hohen a verdoppelt, A zu d als Quart zum hohen a als Oktav erklingt, d zu beiden A und a als Quart und Quint.

Ebenso muß man wissen, daß die organalen Töne eine Verwandtschaft mit den vorgegebenen haben. Und weil diese Verwandtschaften habenden drei Töne oder Spezies sich so sehr zur Gemeinschaft des Organums vermischen, wie sie gezeigt worden sind, daß sie Töne oder Ähnlichkeiten der Töne machen. ...

Der erste Ton des Organums bleibt entweder mit der Oktav oder im selben (Einklang) verbunden oder mit der Quint und Quart ge-

trennt. Die mittleren Töne aber durcheilen die Quint oder Quart. Wenn aber der Cantus das Organum erwartet, geschieht auf beliebige Art eine Verbindung (copulatio). Und so wird, wenn es nur vier unmittelbar einander folgende Töne sind, einer organaler genannt, denn der erste wird manchmal verbunden, der dritte den wartenden betrachtend, damit er dem vierten Ton eine passende Copula mit einer beliebigen Konsonanz zuteilt. ...

/Versteil:/ Man muß aber wissen, daß die organalen Töne eine Verwandtschaft mit den vorgegebenen haben. Und weil die eine Verwandtschaft habenden Oktav, Quint, Quart sich so sehr mit Annehmlichkeit zur Gemeinschaft des Organums vermischen, wie sie weiter oben gezeigt worden sind, daß sie die Ähnlichkeit der Töne machen, werden sie mit Fug und Recht geeignete verbindende Zusammenklänge der Töne (symphonie apte uocum copulantes) genannt, da Zusammenklang von jedem Cantus gesagt wird.

Ebenso über das Organum: Organum ist die unter Schnelligkeit die vorgegebene begleitende Stimme, das ist im Lauf der Quint oder Quart, deren Copula nämlich des vorgegebenen und begleitenden Tones mit irgendeiner passenden Konsonanz geschieht. Und es enthält fünf Arten. Die beiden ersten vom ersten Ton, die dritte von den mittleren (Tönen), die vierte nicht so sehr vom ersten oder vom mittleren, sondern von beiden, die fünfte von der Unterscheidung (discretione) der letzten Töne vermehrend oder wegnehmend (abweichend)(augendo uel auferendo), usw. ...

Die erste Art des Organizierens liegt vor, wenn der erste (Ton) mit dem vorgegebenen verbunden wird. Die zweite Art ist durch Unterscheidung (distinctionem) desselben Tones, denn der Unterschied (differentia) ist die Verbindung hinsichtlich der Trennung. Die dritte Art ist von den mittleren Tönen, die durch die Quart vertauscht werden, wenn sie in der Quint sind und umgekehrt. Die vierte geschieht vom verschiedenen Anfang oder von der verschiedenen Mitte, nicht so sehr von einem, sondern auch von beiden. Die fünfte geschieht durch Vermehrung (multiplicitatem) der entgegengesetzten Töne vermehrend oder wegnehmend (abweichend)(augendo uel auferendo), das ist die letzte Copula zugrunderichtend (destruendo).

Organumtraktat von Montpellier:[20]

Die Lehre des Organumtraktats von Montpellier ist folgende: Die Diaphonie ist ein doppelter Gesang (cantus), deren Defini-

tion folgende ist: Organum ist die unter Schnelligkeit die vorgegebene (Stimme - den Cantus) in der Quart und Quint begleitende Stimme. Aus diesen, nämlich der vorgegebenen und begleitenden Stimme geschieht die Copula mittels irgendeiner passenden Konsonanz.

(Copula, Anfang und mittlere Töne:) Wenn jemand ein Organum zusammensetzen (componere) will, soll er vorher die beiden letzten Töne der Klausel auswählen und sie passend mit dem Cantus (in Einklang oder Oktav) verbinden, so daß sie von der anderen Seite her (in Gegenbewegung) mit dem Cantus zusammenkommen. Danach soll er den ersten Ton des Organums, das ist den Anfang mit dem Cantus setzen, entweder in der Oktav darunter oder darüber oder im selben (Ton - Einklang) oder in der Quint oder in der Quart, manchmal auch in der Terz oder Sext. Im zweiten oder siebten Ton vom Cantus aber ist das Organum niemals, weil es schlecht klingt. Die mittleren Töne aber zwischen dem ersten und den beiden letzten vorher ausgewählten soll er entweder in der Quint oder Quart oder Terz oder Sext setzen, aber häufiger in der Quart oder in der Quint, weil es schöner klingt.

(Transformations-Regel:) Manchmal nehmen wir aus dem Grund der Notwendigkeit für d e f, die Schlußtöne (finales) sind, a h c an, weil d fallend nicht die große Terz hat, die sein verwandter a hat. Der Schlußton (finalis uox) soll so den Anfang anzeigen, gleichsam als wäre eine farbige Linie vom Schlußton bis zum Anfang gezogen.

(Über die Copulatio:) Mit welchem Ton auch immer der Cantus beginnt, soll der Organizator im gleichen (Ton) darüber oder darunter (Einklang, Ober- oder Unteroktav) oder in der Quint oder in der Quart, manchmal in der Terz oder Sext sein. In diesen Arten (Konsonanzen) begleitet der Organizator den Cantus, bis er sich mit ihm (in Einklang oder Oktav) verbindet. Aber wenn er will, kann er sich mit dem Cantus verbinden (copulare), aber es ist nicht erlaubt, daß die Klausel über acht Töne hinausgeht. In den beiden letzten Tönen aber soll er die Natur nicht beachten, sondern sich so geeignet er kann, mit dem Cantus verbinden.

(Zwei- bis achttönige Klauseln:) Wenn in der Klausel nur zwei Töne sind, ist dort nichts außer der Verbindung (copulatio), wie $\begin{matrix} e & d \\ c & d \end{matrix}$. Wenn drei Töne, Anfang und Verbindung wie $\begin{matrix} g & f & d \\ d & c & d \end{matrix}$. Wenn vier, (dann) ist dort der Anfang und ein Organalton und die

Klausel, wie $\begin{matrix} d & f & e & d \\ d & A & c & d \end{matrix}$. Wenn fünf, (dann) ist dort der Anfang und zwei Organaltöne und die Klausel, wie $\begin{matrix} a & h & g & f & d \\ d & e & d & c & d \end{matrix}$. Wenn sechs, (dann) ist dort der Anfang und drei organale (Töne) und die Copula, wie $\begin{matrix} d' & c' & a & g & e & d \\ d & f & e & d & c & d \end{matrix}$. Wenn sieben, (dann) ist dort der Anfang und vier organale (Töne) und zwei, die verbunden werden, wie $\begin{matrix} d' & h & a & g & a & f & g \\ d & g & f & e & d & A & G \end{matrix}$.

Wenn es aber acht sind, ist der Anfang, der immer mit dem Cantus (in Einklang oder Oktav) oder in der Quart oder Quint, zuweilen auch Sext oder Terz ist, wie weiter oben gesagt worden ist, und es sind fünf organale, die immer in der Quint oder Quart oder Terz oder Sext sind, und zwei letzte, deren vorletzter den Cantus betrachtet, damit der letzte passend mit dem Cantus (in Einklang oder Oktav) verbunden wird.

Denn man muß darauf bedacht sein, daß sich die Organaltöne nicht in solcher Weise vom Cantus trennen, daß die Copula nicht zum Cantus zurückkehren kann. Und so muß es nach der Ordnung geschehen, daß wir nicht allzuoft oder allzuselten Verbindungen (copulationes) machen, sondern alles genau und besonnen zusammenfügen. Letztes Beispiel $\begin{matrix} d' & c' & g & a & f & e & f & d \\ a & f & e & d & c & A & c & d \end{matrix}$.

Organumtraktat von St. Martial (A. de Lafage-Traktat):[21]

Der Organumtraktat von St. Martial lehrt sowohl das Organum als auch den Diskant, und zwar diesen zuerst. In Kap. 14 über den Diskant bringt er zuerst die Gegenbewegungsregel, nennt als Konsonanzen den Einklang, die Quart, Quint und Oktav und betont, daß nur Konsonanzen verwendet werden dürfen und beide Stimmen die gleiche Zahl von Noten haben müssen, der Diskant also absolut Note gegen Note ist. Nur am Schluß der Klausel in der letzten oder vorletzten Silbe des Textes können einige Sangesweisen (moduli), also wohl Verzierungsnoten, beigemischt werden, aber nicht zuviele und auch nicht zu oft. Der Diskant beginnt mit einer der Konsonanzen.

Der Traktat bringt ein kurzes zweistimmiges Beispiel mit der Klangfolge Oktav - Quint - Quart - Einklang - Quart - Oktav. Der Cantus firmus ist Oberstimme. Er bringt aber außerdem ein dreistimmiges Beispiel mit zwei Diskanten mit der Klangfolge Einklang/Quart - Quart/Quint - ebenso, Oberstimmen vertauscht - Einklang/Quint - Quart/Einklang - Quint/Oktav. Auch in diesem Beispiel ist derselbe Cantus firmus Oberstimme. Zuletzt verlangt

er die Einhaltung des Bereichs der menschlichen Stimme.

In Kap. 15 über die Kunst des zu komponierenden Organums führt der Traktat aus, daß das Organum in einer der Konsonanzen (wie vorher) beginnen muß, die beiden Stimmen in Gegenbewegung fortschreiten müssen, daß sich die Organalstimme nicht weiter als bis zur Oktav vom Cantus entfernen, die Möglichkeit der menschlichen Stimmen nicht überschreiten darf, wobei sich die Organalstimme sowohl über wie unter dem Cantus firmus bewegen kann.

Die Organalstimme antwortet dem Cantus firmus mit unendlicher Vielheit (der Noten) und wunderbarer Geschmeidigkeit. Sie beginnt mit irgendeiner Konsonanz, schließt aber im Einklang oder in der Oktav. Sie darf keine Pause im Sinne eines Schlusses machen, doch gibt es Pausen und Atempausen, die der Verfasser näher definiert. Offenbar war auch ein dreistimmiges Beispiel mit einer Diskant- und einer Organalstimme zum Cantus firmus vorgesehen, doch selbst das vorgesehen gewesene zweistimmige Organumbeispiel ist nicht mit Noten ausgeführt.

Liber musicae (Londoner oder Schneider-Traktat):[22]

Auch der Liber musicae oder Londoner bzw. Schneider-Traktat bespricht sowohl den Diskant als auch das Organum. Seine Ausführungen darüber sind aber außer seiner Aussage über den Unterschied zwischen beiden wenig konkret. Er definiert die Diaphonie als doppelten Ton (doppelte Stimme - dualis vox) oder Trennung (disiunctio) oder Ungleichförmigkeit (dissonantia) und bringt noch die Definition von Guido (von Arezzo) und die von Johannes (Affligemensis - Cotto).

Die Diaphonie wird Diskant oder Organum genannt. Sie wird von mindestens zweien ausgeführt, deren Töne (Stimmen) voneinander getrennt sind und einträchtig auseinanderklingen und abweichend übereinstimmen. Er fügt noch eine Definition des Diskants von Guido hinzu.Beide Stimmen antworten einander im Einklang, in der Quart, Quint oder Oktav. Er verlangt eine vernünftige Unterscheidung der Noten und ebenso gemäßigte Verschiedenheit der Abschnitte.

Konsonanzen sind die Quart, Quint und Oktav, die die Diaphonie zustandebringen, und dies durch Steigen und Fallen. In diesen Konsonanzen treffen sich die Stimmen. Begonnen wird im Einklang oder auch in der Quint oder Oktav. Der Tenor darf jedoch

wenig in der Quart oder Sept sein, von denen zur Quint und Oktav fortgeschritten wird. Die Diskantstimme wird offenbar als Oberstimme betrachtet.

Es folgt dann die Klangschrittlehre Item de cursu animadvertendum est, Si cantus fuerit cum cantu et cantus remittatur tono, auf die S. 52 - 53 eingegangen wird.

Das Organum ist sowohl Note gegen Note wie melismatisch. Für das Organum muß der Cantus offenbar besonders präpariert werden, wie es der Traktat beschreibt. Das Organum hat dieselben Abschnitte und Anfänge wie der Diskant.

Wenn der Cantus tief liegt, bewegt sich die Organalstimme in den Tönen eine Oktav darüber, von wo aus ein Zusammenlaufen der Stimmen stattfindet. Wenn aber der Cantus hoch liegt, soll die Organalstimme in den tiefen Tönen keinen Abschnitt machen, sondern schnell zum Cantus zurückkehren und zu einer Atempause führen. Die lebhaft bewegte Organalstimme kann Einzelnoten, Tonwiederholungen und verschiedene Notengruppen bringen.

Kap. 3: Die Klangschrittlehre - Traktate der Gruppe A.

Die Klangschrittlehre insgesamt und auch die einzelner Traktate ist in der Geschichte der Kompositionslehre S. 40 - 56 und in Diskant und Kontrapunkt in der Musiktheorie des 12. bis 15. Jahrhunderts S. 30 - 41 ausführlich besprochen worden. Sie besteht, wie Geschichte der Kompositionslehre S. 40/41 ausgeführt worden ist, darin, daß in den betreffenden Traktaten der vorausgesetzte Cantus (Tenor-Cantus firmus) in lauter einzelne melodische Schritte zerlegt und angegeben wird, mit welchen Einzelschritten die ihm hinzugefügte Diskantstimme jene begleitet bzw. beantwortet.

Dies geschieht in formelhaften Aufzählungen in stereotypen Formulierungen. K.-J. Sachs nennt sie in seiner grundlegenden Studie Zur Tradition der Klangschritt-Lehre, Die Texte mit der Formel "Si cantus ascendit . . ." und ihre Verwandten, AfMw XXVIII, 1971, S. 233 - 270, besonders S. 236, je nach dem Anfangswort der lateinischen Regeln Si-, Pro- oder Ad- Formeln.

Die Si- Formel z.B. lautet wie folgt: "Si cantus ascendat/descendat . . . voces et organum/discantus incipiat in . . . organum/discantus descendit/ascendit . . . voces et erit in . . .". Manchmal beginnt die Formel "Si organum/discantus incipiat in . . . et cantus ascendat/descendat . . .", der letzte

Abschnitt oder Satzteil, in dem der Zielklang genannt wird, entfällt manchmal.

In der Pro- Formel werden lediglich die Fortschreitungen der Stimmen angegeben, z.B. "Pro tono . . . debemus reddere semiditonum sive diatessaron"; das bedeutet die Fortschreitung Oktav - Quint oder Quart - Einklang. Die Ad- Formel lautet etwa wie: "Ad ascensum/descensum . . . existens in . . . descende/ascende . . . et fac . . .".

Im folgenden werden alle herausgegebenen Klangschrittlehren einzeln nach ihrer von K.-J. Sachs auf der Grundlage früherer Forschungen entwickelten mutmaßlichen Chronologie besprochen. K.-J. Sachs unterscheidet nach Art und Beschaffenheit der Lehre vier Gruppen von Traktaten der Klangschrittlehre wie folgt, Gruppe I: 1. Item de cursu animadvertendum est, Si discantus fuerit cum cantu et cantus remittatur (im Liber musicae, Londoner oder Schneider-Traktat); 2. Incipit titulus artis cuj non deserit vox venerandus, Tres sunt principales consonantie; 3. Omnis homo qui uult bene organiçare primitus debet; 4. Incipit regula approbata, uidelicet pro tono possumus reddere semiton(i)um; Gruppe II: 1. Si cantus ascendit duas uoces, et organum incipit (Organumtraktat des Pseudo-Guido de Caroli loco); 2. De concorciis, Si cantus equalis fuerit potes organum incipere; 3. Omnis cantus incipiens est cum suo cantore (Löwener Organumtraktat); 4. De regulis organi, Modo videamus de regulis quibus ars ista regulatur (im Vatikanischen Organumtraktat); Gruppe III: 1. Per regulas infrascriptas potest cuilibet cantui: Si cantus ascenderit unam uocem et organum incipiat (Anonymi 2a Tractatus de discantu); 2. Qualiscumque cantor uul/t7 incipere organum oportet ut; 3. Si cantus ascendit unam, pason descendat .III. pente (Venezianischer Organumtraktat); 4. De modo organiçandi: Omnis homo qui uult bene organiçare, oportet; 5. Sic autem ascendere et descendere debet discantus (in der Discantus positio vulgaris); 6. Uidendum est quid sit discantus, Et est sciendum, quod si cantus ascendit unam uocem; 7. Quando tenor ascendit et discantor est in octava (in Nicolaus de Senis, Regule in discantu); Gruppe IV: 1. Sciendum est quod in plana musica, uel mensurabili: Ad unisonum incipiens in dyapason, supra uel in . . . (Anonymi 2c Tractatus de discantu); 2. Sciendum est quod in plana musica uel mensurabili, Ad unisonum incipias in dyapason (Quaedam de arte discantandi); 3. Regula prima, Ad unisonum igitur existens in dyapason supra descende (im Compendium discantus Magistri Franconis); 4. Quando

due note sunt in unisono, et tercia ascendit (De arte discantandi); 5. Quiconques veut deschanter, il doit premiers sauvoir (Libellus in gallico de arte discantandi); 6. Quicumque bene et secure discantare uoluerit (Anonymi 3 De cantu mensurabili); 7. Quicumque vult quintare breviter et secure; 8. (Fragment) quinta et descendat per vnam vocem erit in .8..

Item de cursu animadvertendum est, Si discantus fuerit cum cantu et cantus remittatur (im Liber musicae, Londoner oder Schneider-Traktat):[23]

Der Verfasser bespricht gleich die Klangschritte vom Einklang, von der Quart, Quint und Oktav aus, fügt aber jeweils sofort die Bemerkung "und umgekehrt" hinzu, so daß damit zugleich die umgekehrten Folgen besprochen sind, und bringt am Schluß einige allgemeine Regeln.

Die Klangschritte sind folgende - vom Einklang aus: Wenn der Cantus mit einem Ganzton fällt, steigt der Diskant mit einer kleinen Terz und sie sind in der Quart und umgekehrt, oder steigt mit einer kleinen Terz und mit Ganzton (Quart) und sie sind in der Quint und umgekehrt. Ebenso wenn der Cantus mit einem Halbton fällt, steigt der Diskant mit einer großen Terz und sie sind in der Quart und umgekehrt, oder steigt mit dem Tritonus und sie sind in der Quart und umgekehrt, oder steigt mit dem Tritonus und sie sind in der Quint und umgekehrt. Ebenso wenn der Cantus eine Quart fällt, steigt der Diskant eine Quint und sie sind in der Oktav und umgekehrt.

Von der Quart aus: Wenn der Cantus mit einem Ganzton steigt, fällt der Diskant mit einer kleinen Terz und ist mit dem Cantus (im Einklang) und umgekehrt. Wenn aber der Cantus mit einem Halbton steigt, fällt der Diskant mit einer großen Terz und ist mit dem Cantus (im Einklang) und umgekehrt.

Von der Quint aus: Wenn der Cantus mit einem Ganzton steigt, fällt der Diskant eine Quart und ist mit dem Cantus (im Einklang) und umgekehrt. Wenn aber der Cantus mit einer kleinen Terz steigt, fällt der Diskant mit einer großen Terz und ist mit dem Cantus (im Einklang) und umgekehrt.

Von der Oktav aus: Wenn der Cantus eine Quart steigt, fällt der Diskant eine Quint und ist mit dem Cantus (im Einklang) und umgekehrt.

Die allgemeinen Regeln sind diese: Weil aber der Occursus

und Diskant verschieden sind, ist die Verschiedenheit der Bewegungen des Cantus und der Diskante(!) sorgfältig zu betrachten. Wo aber ein Steigen des Cantus ist, dort geschieht ein passendes Fallen des Diskants und umgekehrt, so nämlich, daß sie entweder im selben Ton (Einklang) oder in der Quart oder in der Quint oder in der Oktav sind. Bemerke aber, daß die Quart unter den einzelnen Tönen ist außer dem quadratischen h, weil, wenn es in irgendeinem Abschnitt begegnet, E zu unterstellen ist. Wenn mit Recht im Cantus weiches b ist, ist f sein organaler (Ton - organalis).

Incipit titulus artis cuj non deserit vox venerandus, Tres sunt principales consonantie:[24]

Der Verfasser beginnt mit einer allgemeinen Einleitung, in der er seinen Traktat als Regeln des Organizierens nach dem Magister Julianus Agerotinensem Kanonikus bezeichnet, ausführt, daß es drei hauptsächliche Konsonanzen im Stoff des zu brechenden Gesangs gibt, von denen aber nur die Oktav eine perfekte ist, weil sie alle Töne (uoces), alle Mutationen in sich enthält und alle Töne (claues) der musikalischen Kunst, aus denen jeder Gesang zusammengefügt wird, in denen jeder Gesang verläuft.

Es folgen nun die Klangschrittregeln von der ersten Konsonanz Quart, zweiten Konsonanz Quint und dritten Konsonanz Oktav aus, in denen der Verfasser den Zielklang nicht nennt und auch nicht erwähnt, daß er jeweils gleich anschließend auch die Umkehrung der Folge nennt.

Ich übertrage die Regeln, wie sie gemeint sind: Wenn man in der ersten Konsonanz Quart beginnt und einen Ganzton steigt, fällt man eine kleine Terz und ist im Einklang und wenn man im Einklang beginnt und einen Ganzton fällt, steigt man eine kleine Terz und ist in der Quart, und wenn man (von der Quart aus) eine große Terz steigt, fällt man einen Halbton und ist im Einklang und wenn man vom Einklang eine große Terz fällt, steigt man einen Halbton und ist in der Quart, und dies ist der Schluß der ersten Konsonanz.

Wenn man in der zweiten Konsonanz Quint beginnt und einen Ganzton steigt, fällt man eine Quart und ist im Einklang und wenn man im Einklang ist und einen Ganzton fällt, steigt man eine Quart und ist in der Quint und umgekehrt (diese Bemerkung ist überflüssig), und wenn man (von der Quint aus) eine Quart

steigt, fällt man einen Ganzton und ist im Einklang und wenn man im Einklang beginnt und eine Quart fällt, steigt man einen Ganzton und ist in der Quint, und wenn man in der Quint beginnt und eine große Terz steigt, fällt man eine kleine Terz und ist im Einklang und wenn man vom Einklang eine große Terz fällt, steigt man eine kleine Terz und ist in der Quint und umgekehrt (diese Bemerkung ist überflüssig), und wenn man von der Quint aus eine kleine Terz steigt, fällt man eine große Terz und ist im Einklang und wenn man vom Einklang aus eine kleine Terz fällt, steigt man eine große Terz und ist in der Quint.

Wenn man in der dritten Konsonanz Oktav beginnt und einen Ganzton steigt, fällt man eine kleine Terz und ist in der Quint. Und wenn man in der Quint ist und fällt einen Ganzton, steigt man eine kleine Terz und ist in der Oktav und umgekehrt (diese Bemerkung ist überflüssig). Und wenn man in der Oktav ist und eine kleine Terz steigt, fällt man einen Ganzton und ist in der Quint. Und wenn man in der Quint ist und eine kleine Terz fällt, steigt man einen Ganzton und ist in der Oktav. Und wenn man in der Oktav ist und eine große Terz steigt, fällt man einen Halbton und ist in der Quint und wenn man in der Quint ist und fällt eine große Terz, steigt man einen Halbton und ist in der Oktav und umgekehrt (diese Bemerkung ist überflüssig). Und wenn man in der Oktav ist und einen Halbton steigt, fällt man eine große Terz und ist in der Quint (hier fehlt die Umkehrung). Und wenn man in der Oktav ist und steigt eine Quart, fällt man eine Quint und ist in der Oktav und umgekehrt (diese Bemerkung ist überflüssig). Und wenn man in der Oktav ist und steigt eine Quint, fällt man eine Quart und ist im Einklang. Und wenn man im Einklang ist und eine Quint fällt, steigt man eine Quart und ist in der Oktav, und dies ist der Schluß der dritten Konsonanz.

Omnis homo qui uult bene organiçare primitus debet:[25]

Der Verfasser führt zuerst aus, daß jeder Mensch, der gut organizieren will, zuerst wissen muß, was der Ganzton, Halbton, die große Terz, kleine Terz, Quart, Quint und Oktav ist und daß es sieben Konsonanzen gibt, aus denen jeder Gesang besteht, nämlich die genannten, deren Zahl der der Tage in der Woche und den sieben Buchstaben A bis G der Töne entspricht. Einer nochmaligen Aufzählung der Konsonanzen folgen dann die Klangschrittregeln in Form der Pro-Formel, wobei der Verfasser weder den Aus-

gangs- noch Zielklang angibt.

Nach K.-J. Sachs ist die Klangschrittlehre des vorliegenden Traktats vom Verfasser des sogenannten Venezianischen Traktats, Si cantus ascendit unam, pason descendat .III. pente, umgestaltet und erweitert worden. Danach sind die Klangschrittregeln des vorliegenden Traktats wie folgt zu verstehen (Fassung des Venezianischen Traktats und sich ergebende Klangfolge in Klammern): Für den Ganzton müssen wir die kleine Terz vortragen (wenn der Cantus einen Ganzton steigt, fällt die Oktav eine kleine Terz: Oktav - Quint; wenn der Cantus einen Ganzton fällt, steigt die Quint eine kleine Terz: Quint - Oktav).

Oder eine Quart steigend oder fallend (wenn der Cantus einen Ganzton steigt, fällt die Quint eine Quart: Quint - Einklang; wenn der Cantus einen Ganzton fällt, beginnt das Organum mit dem Cantus - im Einklang - und steigt eine Quart: Einklang - Quint; die Bedeutung der Formel "steigend oder fallend" ist nach Fr. Zaminer, Der Vatikanische Organum-Traktat S. 134 im Venezianischen Traktat nicht klar, also ist sie es auch nicht im vorliegenden Traktat; man kann seiner Meinung nach an melismatische Ausführung denken).

Für den Halbton die große Terz (wenn der Cantus einen Halbton steigt, beginnt das Organum in der Oktav und fällt eine große Terz: Oktav - Quint; wenn der Cantus einen Halbton fällt, beginnt der Cantus in der Quint und steigt eine große Terz: Quint - Oktav).

Und für die große Terz den Halb(ton) oder die kleine Terz (wenn der Cantus eine große Terz steigt, fällt die Oktav einen Halbton: Oktav - Quint; wenn der Cantus eine große Terz fällt, steigt die Quint einen Halbton: Quint - Oktav; wenn der Cantus eine große Terz steigt, fällt die Quint eine kleine Terz: Quint - Einklang; wenn der Cantus eine große Terz fällt, beginnt das Organum mit dem Cantus - im Einklang - und steigt eine kleine Terz: Einklang - Quint).

Für die kleine Terz müssen wir den Ganzton oder die große Terz vortragen, steigend oder fallend (diese Regel ist im Venezianischen Traktat nicht abgedeckt: Wenn der Cantus eine kleine Terz steigt, fällt die Oktav einen Ganzton: Oktav - Quint; wenn der Cantus eine kleine Terz steigt, fällt die Quint eine große Terz: Quint - Einklang; wenn der Cantus eine kleine Terz fällt, beginnt das Organum mit dem Cantus - im Einklang - und steigt eine kleine Terz: Einklang - Quint).

Für die Quart die Quint oder den Ganzton (wenn der Cantus eine Quart steigt, fällt die Oktav eine Quint: Oktav - Einklang oder einen Ganzton: Quint - Einklang; wenn der Cantus eine Quart fällt, steigt die Quint eine Quint?: Quint - Duodezim; wenn der Cantus eine Quart fällt, beginnt das Organum mit dem Cantus - im Einklang - und steigt einen Ganzton: Einklang - Quint).

Und für die Quint die Quart (im Venezianischen Traktat nicht abgedeckt - wenn der Cantus eine Quint steigt, fällt die Oktav eine Quart: Oktav - Einklang; wenn der Cantus eine Quint fällt, beginnt das Organum im Einklang und steigt eine Quart: Einklang - Oktav).

Für die Oktav die Quint (Venezianischer Traktat nur fallende Oktav: Wenn der Cantus eine Oktav fällt, steigt die Oktav eine Quint: Oktav - Duodezim; die weiteren Bemerkungen: die Quint gleicherweise eine Quint oder einen (Ganzton) sind mir unverständlich).

Incipit regula approbata, uidelicet pro tono possumus reddere semiton(i)um:[26]

Dieser nach K.-J. Sachs (AfMw XXVIII, 1971, S. 242) überarbeitete, in Details nicht sicher konjizierbare Text verwendet für seine Klangschrittlehre die Pro-Formel. Seine Übertragung ist jedoch so unsicher, daß ich hier nicht auf ihn eingehe.

Si cantus ascendit duas uoces, et organum incipit (Organumtraktat des Pseudo-Guido de Caroli loco):[27]

Der Verfasser beginnt sofort mit den Klangschrittregeln, wobei er die von K.-J. Sachs sogenannte voces-Zählung verwendet (s. K.-J. Sachs, AfMw XXVIII, 1971, S. 236 usw. pass.), d.h. er schreibt: steigt zwei Töne, wo wir zu sagen pflegen: steigt einen Ton, wie folgt: In den ersten vier Regeln beschreibt er die Klangfolgen, die entstehen, wenn der Cantus eine Sekund, Terz, Quart oder Quint steigt und das Organum in der Oktav beginnt. Die Klangfolgen lauten in den beiden ersten Regeln Oktav - Quint, in allen vier Regeln Oktav - Einklang, in der dritten und vierten Regel Oktav - Unterquart.

In den zweiten vier Regeln behandelt er das Fallen des Cantus um eine Sekund, Terz, Quart oder Quint. In den beiden ersten Regeln beginnt das Organum im Einklang mit dem Cantus und steigt in die Oktav.

In den dritten vier Regeln behandelt er wieder den um eine Sekund, Terz, Quart oder Quint steigenden Cantus, wobei das Organum jedesmal in der Quint beginnt. Es fällt in den drei überlieferten Regeln (die vierte fehlt im Manuskript) in den Einklang oder in die Quint unter dem Cantus.

In den vierten vier Regeln behandelt er wieder den eine Sekund, Terz, Quart oder Quint fallenden Cantus, wobei das Organum im Einklang mit dem Cantus beginnt und in den drei ersten Regeln in die Quint oder Oktav steigt, in der vierten in die Oktav oder Quint über der Oktav (Duodezim).

Dann behandelt er die Tonwiederholung im Cantus, wenn das Organum im Einklang mit dem Cantus oder in der Quart, Quint, Oktav, Undezim, Duodezim über dem Cantus oder in der Quart, Quint, Oktav, Undezim, Duodezim unter dem Cantus beginnt. Wenn es im Einklang mit dem Cantus beginnt, steigt es eine Quart und ist in der Quart, oder steigt eine Quint und ist in der Quint oder steigt eine Oktav und ist in der Oktav oder steigt eine Undezim und ist in der Undezim oder steigt eine Duodezim und ist in der Duodezim.

In den fünf letzten Regeln behandelt er die Fälle, daß das Organum in der Quart, Quint, Oktav, Undezim oder Quintdezim unter dem Cantus beginnt und in den Einklang mit diesem steigt oder in diesem beginnt und in dieselben Intervalle fällt, wobei es in der Regel, daß es im Einklang beginnt und eine Quart fällt, fälschlich heißt: und ist im Einklang mit dem Cantus, statt: und ist in der Unterquart zum Cantus.

De concorciis, Si cantus equalis fuerit potes organum incipere:[28]

Der Verfasser beginnt sofort mit der Klangschrittlehre und behandelt nacheinander die Tonwiederholung des Cantus, dann dessen Fallen um eine Sekund, Terz, Quart und Quint (in voces-Zählung), dann sein Steigen um dieselben Intervalle und bringt moch einige allgemeine Angaben, wie folgt: Bei Tonwiederholung des Cantus kann man das Organum im Einklang mit dem Cantus oder in der Quart, Quint oder Oktav (darüber) beginnen. Wenn man im Einklang mit dem Cantus beginnt, steigt man eine Quint in die Quint, wenn in der Quart, steigt man eine Sekund in die Quint oder fällt eine Quart in den Einklang mit dem Cantus. Wenn man in der Oktav beginnt (der Beginn in der Quint ist nicht behandelt), fällt man eine Quart und ist in der Quint oder fällt eine Oktav und ist in der (Unter-)Oktav mit dem Cantus.

Wenn der Cantus eine Sekund fällt, steigt man vom Cantus eine Quart in die Quint oder eine Sept in die Oktav. Wenn der Cantus eine Terz fällt, steigt man vom Cantus eine Terz (in die Quint) oder Sext in die Oktav, oder von der Quint eine Sekund in die Oktav. Wenn der Cantus eine Quart fällt, steigt das Organum eine Sekund in die Quint oder eine Quint in die Oktav. Wenn der Cantus eine Sekund fällt, steigt das Organum vom Cantus eine Quart und singt in der Oktav (subcantabis) oder eine Oktav in die Duodezim.

Wenn der Cantus eine Sekund steigt, fällt das Organum von der Quint in den Einklang mit dem Cantus oder steigt gleicherweise eine Sekund in die Quint (Quintenparallelen) oder steigt eine Quint in die Oktav (verdeckte Oktavenparallelen mit Sprung in der Oberstimme). Wenn der Cantus eine Terz steigt, fällt das Organum von der Quint eine Terz in den Einklang mit dem Cantus oder steigt eine Sext in die Oktav (verdeckte Oktavenparallelen wie vorher). Wenn der Cantus eine Quart steigt, fällt das Organum von der Quint eine Sekund und von der Oktav eine Quint, so daß es im Einklang mit dem Cantus ist. Wenn der Cantus eine Quint steigt, fällt das Organum von der Quint eine Quint und von der Oktav eine Quart und ist im Einklang mit dem Cantus.

Auch das ist dem Gedächtnis anzuvertrauen, daß die Quint der Schlüssel und die Lenkung des ganzen Organum ist. Und sooft das Organum in der Quint über dem Cantus ertönt und der Cantus darüberhinaus steigt (et restat adhuc cantum ascendere), fällt man in den Cantus und geht, nachdem man den Cantus (im Einklang) berührt hat, in die Quint, und so muß man dem Cantus fallend entgegentreten. Offenbar schwebt dem Verfasser eine Art Occursus zwecks Aufhebung von Parallelen vor, indem das Organum zuerst in den Einklang mit dem Cantus läuft und dann erst steigt.[29]

Omnis cantus incipiens est cum suo cantore (Löwener Organumtraktat):[30]

Der Verfasser schickt den Klangfolgeregeln die allgemeine Regel voraus, daß jeder Gesang entweder in der Quint oder Oktav mit seinem Sänger (des Cantus) beginnt und der Gegenbewegungsregel. In der Klangschrittlehre behandelt er in den ersten fünf Regeln das Steigen des Cantus um eine Sekund (in voces-Zählung), Terz, Quart, Quint und Sext, wenn das Organum in der Oktav beginnt. Nach den beiden ersten fällt das Organum in die Quint, nach den drei nächsten in den Einklang.

In den nächsten fünf Regeln steigt der Cantus ebenso, aber das Organum beginnt in der Quint. Nach den drei ersten fällt das Organum in den Einklang, nach der vierten und fünften in die Unterquint zum Cantus. (Nach der vierten Regel herrscht also Austausch der Klangbestandteile.)

In vier weiteren Regeln behandelt er das Steigen des Cantus um eine Sekund, Terz, Quart und Quint (also nicht auch Sext), wenn das Organum mit dem Cantus im Einklang beginnt. Nach den drei ersten fällt das Organum in die Unterquint, nach der vierten in die Unteroktav.

In den nächsten fünf Regeln behandelt er das Fallen des Cantus um eine Sekund, Terz, Quart, Quint und Sext, wenn das Organum in der Oktav beginnt. Nach allen fällt das Organum zuerst (nämlich bevor der Cantus die genannten Intervalle fällt) eine Oktav und steigt dann nach den drei ersten Regeln in die Quint über dem Cantus, nach den beiden letzten in die Oktav über dem Cantus.

In den folgenden vier Regeln behandelt er das Fallen des Cantus um eine Sekund, Terz, Quart und Sext (die Regel über den Quartfall des Cantus geht unvermittelt in die über den Quintfall des Cantus über, so daß der Schluß der Regel über den Quartfall und der Anfang der Regel über den Quintfall des Cantus fehlt), wenn der Cantus in der Quint beginnt. Nach allen fällt das Organum zuerst (offenbar wiederum, bevor sich der Cantus bewegt) in den Einklang mit dem Cantus und steigt nach den beiden ersten Regeln und ursprünglich wohl auch in der dritten über den Quartfall des Cantus in die Quint und nach der dritten und vierten vorhandenen (eigentlich vierten und fünften) Regel in die Oktav über dem Cantus.

In den letzten fünf Regeln behandelt er dieselben fallenden Fortschreitungen des Cantus, wenn das Organum im Einklang mit dem Cantus beginnt. Nach den drei ersten steigt das Organum unmittelbar in die Quint, nach den beiden letzten in die Oktav.

Das Fallen des Organums von der Oktav und Quint in den Einklang mit dem Cantus und erst nachträgliche Steigen in Gegenbewegung zum fallenden Cantus habe ich in Diskant und Kontrapunkt in der Musiktheorie des 12. bis 15. Jahrhunderts als Occursus und die Zwischentöne des Organums im Einklang mit dem Cantus als Occursustöne bezeichnet, s. vorherige Anmerkung.

De regulis organi, Modo videamus de regulis quibus ars ista regulatur (im Vatikanischen Organumtraktat):[31]

In den Regeln der Klangschrittlehre dieses Traktats sind nur der Einklang, die Quint und Oktav (in den Diskantabschnitten der Organumstücke auch die Quart f - b) als Konsonanzen verwendet, während in den am Anfang stehenden allgemeinen Bemerkungen, also in der Einleitung, die unten S. 142 besonders besprochen wird, als Konsonanzen der Einklang, die Quart, Quint, Oktav, Undezim und Duodezim genannt sind.

Die Klangschrittregeln (die numeriert sind) sind folgende: In den Regeln 1 - 4 bespricht der Verfasser die Klangschritte, wenn der Cantus eine Sekund, Terz, Quart oder Quint (voces-Zählung) steigt und das Organum in der Oktav beginnt. Bei Sekund- und Terzschritt des Cantus aufwärts fällt das Organum von der Oktav in die Quint, bei Quart- und Quintschritt des Cantus aufwärts fällt es von der Oktav in den Einklang.

In den Regeln 5 - 9 bespricht er die Klangschritte, wenn der Cantus eine Sekund, Terz (zweimal), Quart oder Quint fällt und das Organum im Einklang mit dem Cantus beginnt. Bei Sekund-, Terz- und Quartfall des Cantus steigt das Organum vom Einklang in die Quint, bei Terzfall (Regel 7) auch und bei Quintfall nur vom Einklang in die Oktav.

In den Regeln 10 - 13 bespricht er die Klangschritte, wenn der Cantus eine Sekund, Terz, Quart oder Quint steigt und das Organum in der Quint beginnt. Wenn der Cantus eine Sekund, Terz und Quart steigt, fällt das Organum von der Quint in den Einklang, wenn der Cantus eine Quint steigt, fällt das Organum von der Oberquint in die Unterquint.

In den Regeln 14 - 17 bespricht er die Klangschritte, wenn der Cantus eine Sekund, Terz, Quart oder Quint fällt und das Organum in der Quint beginnt. Bei Sekund- und Terzfall des Cantus steigt das Organum von der Quint in die Oktav, bei Quart- und Quintfall des Cantus fällt das Organum parallel mit dem Cantus von der Quint in die Quint.

In den Regeln 18 - 21 bespricht er die Klangschritte, wenn der Cantus eine Sekund, Terz, Quart oder Quint steigt und das Organum in der Oktav beginnt. Nach allen vier Regeln fällt das Organum von der Oktav in den Einklang mit dem Cantus.

In den Regeln 22 - 25 bespricht er die Klangschritte, wenn der Cantus eine Sekund, Terz, Quart oder Quint fällt und das Organum in der Oktav beginnt. Nach allen vier Regeln fällt das

Organum parallel mit dem Cantus von der Oktav in die Quint.

In den Regeln 26 - 31 bespricht er die Klangschritte bei Tonwiederholung des Cantus. Wenn das Organum mit dem Cantus im Einklang beginnt, steigt es in die Quint. Wenn das Organum in der Quint beginnt, steigt es in die Oktav. Wenn das Organum in der Oktav beginnt, fällt es in die Quint. Wenn das Organum in der Quint beginnt, fällt es in den Einklang (Text fälschlich: descendat organum 6 uoces et concordabunt). Wenn das Organum im Einklang mit dem Cantus beginnt, steigt es in die Oktav. Wenn das Organum in der Oktav beginnt, fällt es in den Einklang.

Bei den Klangschritten mit Parallelen zwischen dem Cantus und Organum ist nach den praktischen Beispielen zum Traktat mit der Einführung von Occursustönen wie im Traktat Omnis cantus incipiens est cum suo cantore (Löwener Organumtraktat) zu rechnen, damit die Parallelen aufgehoben sind (s. Anm.).

Per regulas infrascriptas potest quilibet cantui: Si cantus ascenderit unam uocem et organum incipiat (Anonymi 2a Tractatus de discantu):[32]

Einleitend bemerkt der Verfasser, daß mit den unten geschriebenen Regeln jedem beliebigem Cantus ein Diskant oder Triplum geschehen kann. Daran schließt sich unmittelbar die Klangschrittlehre an, in der jeweils unmittelbar nacheinander der gleiche steigende und fallende Schritt des Cantus behandelt wird und das Organum bei Sekund- und Terzschritt des Cantus von der Quint und vom Einklang ausgeht und bei Quart- und Quintschritt des Cantus entweder in der Oktav oder Quint beginnt.

Bei den Regeln über die fallenden Schritte des Cantus ist das Ausgangsintervall nicht genannt. Außer im ersten Teil der ersten und dritten Regel, in dem der Schritt des Cantus modern ausgedrückt ist, herrscht voces-Zählung.

Ich gebe die Regeln ohne Beispiele so wieder, wie sie zu verstehen sind, wie folgt: Wenn der Cantus eine Sekund steigt und das Organum in der Quint beginnt, fällt es eine Quart und ist im Einklang mit dem Cantus. Und umgekehrt, wenn der Cantus eine Sekund fällt und das Organum im Einklang mit dem Cantus beginnt, steigt es eine Quart und ist in der Quint.

Wenn der Cantus eine Terz steigt und das Organum in der Oktav beginnt, fällt es eine Sekund und ist in der Quint; und umgekehrt, wenn er eine Terz fällt und das Organum in der Quint

beginnt, steigt es eine Sekund und ist in der Oktav.

Wenn der Cantus eine Terz steigt und das Organum in der Quint beginnt, fällt es eine Terz und ist im Einklang mit dem Cantus; und wenn er eine Terz fällt und das Organum im Einklang beginnt, steigt es eine Terz und ist in der Quint (CS I, 309b fälschlich: im Cantus).

Wenn der Cantus eine Quart steigt und das Organum beginnt in der Oktav, fällt es eine Quint und ist im Einklang mit dem Cantus. Wenn er eine Quart fällt und das Organum im Einklang beginnt, steigt es eine Quint und ist in der Oktav.

Wenn der Cantus eine Quart steigt und das Organum in der Quint beginnt, fällt es eine Sekund und ist im Einklang mit dem Cantus; und umgekehrt, wenn er eine Quart fällt und das Organum im Einklang beginnt, steigt es eine Sekund und ist in der Quint (CS I, 310a fälschlich: im Cantus).

Wenn der Cantus eine Quint steigt und das Organum in der Oktav beginnt, fällt es eine Quart und ist im Einklang mit dem Cantus; und umgekehrt, wenn er eine Quint fällt und das Organum im Einklang beginnt, steigt es eine Quart und ist in der Oktav.

Wenn der Cantus eine Quint steigt und das Organum in der Quint beginnt, fällt es eine Quint und ist in der Unterquint und umgekehrt gleicherweise (wenn der Cantus eine Quint fällt und das Organum in der (Unter-)Quint beginnt, steigt es eine Quint und ist in der Oberquint).

Qualiscumque cantor uul/t̄7 incipere organum oportet ut:[33]

Der Verfasser bemerkt einleitend, daß es für jeden Sänger, der das Organum beginnen will, notwendig ist, daß er die Konsonanz findet, die Quint genannt wird und von dieser in die Konsonanz steigt, die Oktav genannt wird, die eine perfekte ist, aber nach Boethius die Konsonanz nicht erfunden worden ist, die Oktav genannt wird.

Die Klangschrittregeln sind nach den Anfangskonsonanzen Oktav und Quint eingeteilt, und zwar beginnt das Organum in der Oktav, wenn der Cantus steigt, und in der Quint, wenn der Cantus fällt. Die Cantusschritte sind eine Sekund, Terz, Quart, und Quint auf- und abwärts. Der Sekundschritt ist als einen Ton fallen bzw. steigen bezeichnet, die anderen Schritte sind in Form der voces-Zählung angegeben. Der Zielklang ist nicht genannt.

Ich gebe die Klangschrittregeln wieder, wie sie zu verstehen sind: Wer auch immer organizieren will, beginnt in der Oktav.

Wenn der Cantus eine Sekund steigt, fällt die Oktav eine Terz und ist in der Quint. (Wenn der Cantus eine Terz steigt,) fällt die Oktav eine Sekund und ist in der Quint. Wenn der Cantus eine Quart steigt, fällt die Oktav eine Quint und ist im Einklang. Wenn der Cantus eine Quint steigt, fällt die Oktav eine Quart und ist im Einklang.

Wer auch immer organizieren will, beginnt in der Quint. Wenn der Cantus eine Sekund fällt, steigt die Quint eine Terz und ist in der Oktav. Wenn der Cantus eine Terz fällt, steigt das Organum eine Sekund und ist in der Oktav. Wenn der Cantus eine Quart fällt, steigt die Quint eine Quint und ist in der Duodezim. Wenn der Cantus eine Quint fällt, steigt die Quint eine Quart und ist in der Duodezim.

Si cantus ascendit unam, pason descendat .III. pente (Venezianischer Organumtraktat):[34]

Der Traktat besteht nur aus einer Klangschrittlehre. Die Cantusschritte sind eine Sekund, Terz, Quart, Oktav, dann steht am Rand "tritonus" und es ist eine Doppelregel ausgelassen und es folgen noch die Cantusschritte Sext und Sept. Beim Sekundschritt zählt der Verfasser den Anfangston nicht mit, sonst liegt voces-Zählung vor. Dieselben steigenden und fallenden Cantusschritte sind abwechselnd besprochen. Der Zielklang ist nicht angegeben.

Ich gebe die Klangschrittregeln so wieder, wie sie zu verstehen sind: Wenn der Cantus eine Sekund steigt, fällt die Oktav eine Terz und ist in der Quint und die Quint fällt eine Quart und ist im Einklang. Wenn der Cantus eine Sekund fällt, steigt die Quint eine Terz und ist in der Oktav. Das Organum beginnt im Einklang mit dem Cantus und steigt eine Quart und ist in der Quint.

Wenn der Cantus eine Terz steigt, fällt die Oktav eine Sekund und ist in der Quint, die Quint fällt eine Terz und ist im Einklang. Wenn der Cantus eine Terz fällt, steigt die Quint eine Sekund und ist in der Oktav. Das Organum beginnt im Einklang mit dem Cantus und steigt eine Terz und ist in der Quint.

Wenn der Cantus eine Quart steigt, fällt die Oktav eine Quint und ist im Einklang oder steht auf derselben Stelle fest und ist in der Quint. Die Quint fällt eine Sekund und ist im Einklang. Wenn der Cantus eine Quart fällt, steht die Quint auf derselben Stelle fest und ist in der Oktav. Das Organum beginnt im Ein-

klang mit dem Cantus und steigt eine Quart (gemeint ist wohl eine Quint) und ist in der Oktav.

Wenn der Cantus eine Oktav fällt, steigt die Oktav eine Quint und ist in der Duodezim, die Quint gleicherweise eine Quint (und wäre in der Sextdezim - gemeint ist wohl eine Quart und ist in der Quintdezim). Wenn der Cantus eine Sext steigt, fällt die Oktav eine Terz und ist im Einklang, die Quint fällt eine Quart und ist in der Unterquint. Wenn der Cantus eine Sept steigt, fällt die Oktav eine Terz (und wäre in der Untersekund - gemeint ist wohl eine Sekund und ist dann im Einklang), die Quint fällt eine Terz und ist in der Unterquint.

De modo organiçandi: Omnis homo qui uult bene organiçare, oportet:[35]

Der Traktat beginnt mit der Bemerkung, daß jedem, der gut organizieren will, die Konsonanzen mit dem Geist und mit den Ohren bekannt sein müssen. Dann folgen die Klangschrittregeln. Als Cantusschritte werden abschnittweise Einklang (Tonwiederholung), Ganz- oder Halbton, große oder kleine Terz, Quart, Quint, Sext, Sept und Oktav jeweils steigend oder fallend behandelt. Zu Anfang der Abschnitte wird bzw. werden jeweils der Schritt bzw. die Schritte des Cantus und die Schritte der Zusatzstimme genannt.

Ich gebe die Regeln wieder, wie sie gemeint sind: Für den Einklang (die Tonwiederholung) müssen wir die Quart geben, und auf diese Weise, weil wir in der Oktav sein müssen und die Quart fallen und es ist in der Quint oder wir müssen in der Quint sein und steigen und es ist in der Oktav.

Für den Ganz- oder Halbton steigend oder fallend müssen wir die Sept (heptade) oder Quart oder große Terz oder kleine Terz geben. Der Cantus nämlich einen Ganz- oder Halbton steigend müssen wir in der Oktav sein und eine Terz fallen und es ist in der Quint, oder eine Sept und sie sind zusammen im Einklang. Oder wir müssen in der Quint sein und eine Quart fallen und die Töne sind zusammen im Einklang. Der Cantus aber einen Ganz- oder Halbton fallend in derselben Note (im Einklang) beginnen und eine Sept steigen und es ist in der Oktav, oder Quart und es ist in der Quint. Oder wir müssen in der Quint sein und eine Terz steigen und es ist in der Oktav.

Für die große oder kleine Terz steigend oder fallend müssen

wir den Halbton oder Ganzton oder die große (oder kleine) Terz geben. Der Cantus nämlich eine große oder kleine Terz steigend müssen wir in der Oktav sein und eine Sekund fallen und es ist in der Quint. Oder wir müssen in der Quint sein und eine Terz fallen und es ist eine Verbindung der Töne zusammen im Einklang. Der Cantus aber eine große oder kleine Terz fallend müssen wir in der Quint sein und eine Sekund steigen und es ist in der Oktav. Oder auf derselben Stelle (im Einklang) beginnen und eine Terz steigen und es ist in der Quint.

Für die Quart steigend oder fallend müssen wir den Einklang (Tonwiederholung) oder den Halbton oder Ganzton oder die Quint geben. Der Cantus nämlich eine Quart steigend müssen wir in der Oktav sein und den Ton wiederholen und sind in der Quint oder eine Quint fallend und sind zusammen im Einklang. Oder in der Quint sein und eine Sekund fallen und es ist die Verbindung (der Einklang). Der Cantus aber eine Quart fallend in den Halb- oder Ganzton (steigen), das ist eine Note über der Quart (also die Quint) und den Ton wiederholen und es ist die Oktav, oder im selben Ton (Einklang) sein und eine Quint steigen und es ist in der Oktav (oder eine Sekund steigen und es ist die Quint).

Für die Quint steigend oder fallend müssen wir den Einklang (Tonwiederholung) oder die Quart oder Quint oder Oktav geben. Der Cantus nämlich eine Quint steigend müssen wir in der Oktav sein und eine Quart fallen und sie sind zusammen im Einklang, oder eine Oktav fallen und es ist in der Unterquint. Oder in der Quint sein und (den Ton wiederholen und es ist die Quint oder) eine Quint fallen und es ist in der Unterquint. Der Cantus aber eine Quint fallend auf derselben Stelle bleiben und den Ton wiederholen und es ist die Quint oder eine Quart steigen und es ist in der Oktav. Oder wir müssen darunter in der Quint sein und eine Quint steigen und es ist in der (Ober-)Quint (Austausch der Klangbestandteile), oder eine Oktav und es ist in der Oktav.

Für die Sext steigend oder fallend müssen wir die große Terz oder kleine Terz oder Quart geben. Der Cantus nämlich steigend müssen wir in der Oktav sein und eine Terz fallen und es ist die Verbindung (der Einklang). Oder in der Quint sein und eine Quart fallen und es ist in der Unterquint. Der Cantus aber eine Sext fallend im selben Ton (Einklang) sein und eine Terz steigen und es ist in der Oktav. Oder wir müssen von der Sext eine Quint darunter (eine Quint unter dem Ausgangston des Cantus) sein und eine Quart steigen und es ist in der Quint (darüber).

Für die Sept steigend oder fallend müssen wir den Ganz- oder Halbton oder die kleine oder große Terz geben. Der Cantus nämlich eine Sept steigend müssen wir in der Oktav sein und eine Sekund fallen und sie sind zusammen (im Einklang), oder in der Quint und eine Terz fallen und es ist in der (Unter-)Quint. Der Cantus aber eine Sept fallend auf derselben Stelle (im Einklang) beginnen und eine Sekund steigen und es ist in der Oktav. Oder von der Sept eine Quint darunter (eine Quint unter dem Ausgangston des Cantus) und eine Terz steigen und es ist in der Quint (darüber).

Für die Oktav steigend oder fallend müssen wir den Ganz- oder Halbton oder die Quint oder Oktav geben. Der Cantus nämlich eine Oktav steigend müssen wir in der Quint sein und eine Sekund fallen und es ist in der (Unter-)Quint, oder eine Quint fallen und es ist in der Unteroktav. Oder in der Oktav sein und eine Oktav fallen und es ist in der Unteroktav. Der Cantus aber eine Oktav fallend aber in der (Unter-)Quint sein und eine Quint steigend und es ist in der Oktav, oder eine Sekund steigen und es ist in der Quint. Oder darunter in der Oktav und eine Oktav steigen und es ist in der Oktav.

Sic autem ascendere et descendere debet discantus (in der Discantus positio vulgaris):[36]

Der Traktat beginnt mit den Feststellungen, daß jeder Cantus auf irgendeine der genannten neun Arten (Halbton, Ganzton, kleine Terz, große Terz, Quart, Quint, kleine Sext, große Sext, doppelte Quart = kleine und große Sept, Oktav) steigt oder fällt oder den Einklang macht, daß alle ungleichen (ungeraden - impares) Noten, die konsonieren, besser konsonieren, die aber dissonieren, weniger als die gleichen (geraden) dissonieren. Hier gehen diese allgemeinen Feststellungen nahtlos in die Klangschrittlehre über, in der die jeweils gleichen steigenden und fallenden Schritte des Cantus firmus unmittelbar nacheinander behandelt und die Melodieschritte mit den lateinischen Bezeichnungen der Intervalle genannt werden.

Ich gebe die Klangschrittregeln wieder, wie sie zu verstehen sind: Daher muß der Diskant, wenn er von der Quint in den Einklang steigt oder fällt, mit der Terz steigen oder fallen. Z.B. muß er, wenn der Cantus firmus zwei eintönige (unisonas) in einem beliebigen Ton (clavi) hat, z.B. im tiefen f, und der Diskant mit der ersten jener in der Quint ist, nämlich im hohen c', und will in den Einklang mit dem zweiten fallen, mit der Terz,

das ist mit dem hohen a fallen und umgekehrt steigen.

Ebenso fällt der Diskant, wenn der Cantus firmus einen Halbton steigt, z.B. vom tiefen e in das tiefe f, und der Diskant in der Oktav ist, nämlich im hohen e', mit der Sekund (per secundam) von der Oktav in die große Terz und hat die Quint. Wenn der Cantus firmus aber umgekehrt einen Halbton fällt und der Diskant geschieht in der Quint, muß dieser umgekehrt in die große Terz steigen, damit er die Oktav hat.

Ebenso wenn der Cantus firmus einen Ganzton steigt, z.B. von c nach d und der Diskant in der Oktav ist, muß dieser mit der Sekund in die kleine Terz fallen und ist in der Quint. Und umgekehrt steigt der Diskant, wenn der Cantus firmus einen Ganzton fällt, mit der Sekund in die kleine Terz und ist in der Oktav.

Ebenso wenn der Cantus firmus eine kleine Terz steigt, dann fällt der Diskant einen Ganzton und ist in der Quint. Und umgekehrt, wenn der Cantus firmus eine kleine Terz fällt, steigt der Diskant einen Ganzton und ist in der Oktav.

Ebenso wenn der Cantus firmus eine große Terz steigt, fällt der Diskant von der Oktav einen Halbton und ist in der Quint. Oder wenn der Cantus firmus eine große Terz fällt, steigt der Diskant von der Quint umgekehrt einen Halbton und ist in der Oktav.

Ebenso wenn der Cantus firmus eine Quart steigt, steht der Diskant in der Oktav im selben Ton und ist in der Quint. Und auf dieselbe Art steht der Diskant in der Quint im selben Ton und hat die Oktav, wenn der Cantus firmus eine Quart fällt.

Ebenso wenn der Cantus firmus bei von der Oktav ausgehendem Diskant eine Quint steigt, steigt auch der Diskant selbst einen Ganzton und ist in der Quint (steigende verdeckte Parallelen) oder fällt eine Oktav und ist in der Unterquint. Wenn aber der Cantus firmus bei von der Quint ausgehendem Diskant eine Quint fällt, dann fällt (Ausgaben fälschlich: steigt) der Diskant umgekehrt einen Ganzton und ist in der Oktav (fallende verdeckte Parallelen) oder steigt von der Unterquint ausgehend eine Oktav und ist in der Oktav.

Ebenso wenn der Cantus firmus eine kleine Sext steigt, dann steigt der Diskant von der Oktav aus über die Sekund eine kleine Terz und ist in der Quint (steigende verdeckte Parallelen) oder fällt eine doppelte Quart (Sept) und ist in der Unterquint. Wenn aber der Cantus firmus eine kleine Sext fällt, dann fällt

der Diskant umgekehrt von der Quint eine kleine Terz und ist in der Oktav oder steigt von der Unterquint aus eine doppelte Quart (Sept) und ist in der Oktav.

Ebenso wenn der Cantus firmus eine große Sext steigt, dann steigt der Diskant von der Oktav aus über die Sekund eine große Terz und ist in der Quint (steigende verdeckte Parallelen) oder fällt eine doppelte Quart (Sept) und ist in der Unterquint. Wenn aber der Cantus firmus eine große Sext fällt, dann fällt der Diskant umgekehrt von der Quint aus eine große Terz und ist in der Oktav (fallende verdeckte Parallelen) oder steigt von der Unterquint aus eine doppelte Quart (Sept) und ist in der Oktav.

Ebenso wenn der Cantus firmus eine doppelte Quart (Sept) steigt, dann fällt der Diskant von der Oktav aus eine große Sext und ist in der Unterquint. Und wenn der Cantus firmus umgekehrt eine doppelte Quart (Sept) fällt, steigt der Diskant von der Unterquint aus eine doppelte Quart (Sept) und ist in der Oktav.

Ebenso wenn der Cantus firmus eine Oktav steigt, dann fällt der Diskant von der Oktav aus in die Unterquint. Und wenn der Cantus firmus umgekehrt eine Oktav fällt, dann steigt der Diskant von der Unterquint in die Oktav. Es folgt eine Schlußbemerkung.

Uidendum est quid sit discantus, Et est sciendum, quod si cantus ascendit unam uocem:[37]

Der Verfasser beginnt sofort mit der Klangschrittlehre, wie folgt: Und man muß wissen, daß wenn der Cantus einen Ton mit einem Ganzton oder Halbton steigt, muß der Diskant in der Quint oder in der Oktav beginnen. Wenn er in der Quint beginnt, fällt er aber eine Quart und ist im (Einklang mit dem) Cantus. Und wenn er in der Oktav beginnt, fällt er eine Terz und ist in der Quint wie hier, Beispiel fehlt.

Andere Regel, wenn er einen Ganzton steigt, fällt er von der Oktav eine kleine Terz. Wenn einen Halbton, fällt er von der Oktav eine große Terz, wie hier, Beispiel. Wenn der Cantus einen Ton fällt . . . Wenn er (der Cantus) eine Quart steigt, beginnt er (der Diskant) in der Oktav, Beispiel, . . . Wenn er (der Cantus) eine Quart fällt, beginnt er (der Diskant) in der Quint, Beispiel, . . . Wenn er (der Cantus) eine Quint steigt, ein Ganzton von der Oktav, wie hier, Beispiel, . . . Wenn er

(der Cantus) eine Quint fällt, beginnt er (der Diskant) in der Quint wie hier, Beispiel, . . .

Quando tenor ascendit et discantor est in octava (in Nicolaus de Senis, Regule in discantu):[38]

K.-J. Sachs zitiert diesen Traktat einmal unter dem Namen von Nicolaus de Senis (AfMw XXVIII, 1971, S. 234, 258 und 261), so daß er auch die Einleitung einschließt, einmal (ebendas. S. 269) erst von Quando tenor ascendit et discantor est in octava an, so daß er unmittelbar mit der reinen Klangschrittlehre beginnt. Ich beziehe hier die Einleitung mit in meine Besprechung ein und gebe die Regeln wieder, wie sie zu verstehen sind: Der Verfasser nennt als vier eine Konsonanz ergebende Töne die Quint, Oktav, Duodezim und Quintdezim. Und obwohl es auch mehr und unendliche sind, werden sie auf diese zurückgeführt und es können auch wenigere genannt werden, weil die Duodezim eine Konsonanz wie die Quint hat und sich die Duodezim zur Oktav wie die Quint zum Tenor verhält. Ebenso verhält sich die Quintdezim zur Duodezim, wie die Oktav zur Quint und für diese alle werden dieselben Regeln gegeben. Die anderen Konsonanzen können also auf zwei zurückgeführt werden, nämlich die Quint und Oktav.

Und daher ist für den Augenblick die Regel von der Oktav zur Quint zu geben: Wenn der Tenor steigt und der Diskantor ist in der Oktav, geschehen jene Regeln und Melodien für ut re mi auch für fa sol la. Wenn der Diskantor in der Oktav ist und zur Quint kommt, bezeichnet ut immer fa, re sol und mi la. Fa sol la bezeichnen dieselben Noten, d.h. wenn der Tenor ut singt, muß der Diskantor in fa sein, weil er von der Oktav zur Quint kommt.

Es ist über das hauptsächliche Thema der Reihe nach zu sprechen, nämlich wenn der Tenor steigt und der Diskantor in der Oktav ist. Man muß wissen, daß für das Steigen des Tenors um eine Sekund ein Fallen des Diskantors um eine Terz geschehen muß, für das Steigen um eine Terz ein Fallen um eine Sekund, für das Steigen um eine Quart ein Stehenbleiben (Tonwiederholung), für das Steigen der Quint ein Steigen um eine Sekund (steigende verdeckte Parallelen), für das Steigen der Sext ein Steigen der Terz (ebenso) und der Diskantor immer so machend, am Anfang ist er in der Oktav und er bleibt in der Quint zurück.

Einfach singend, Note für Note immer bei allen eingehaltenen

oben genannten Regeln. Im Fallen aber ist zu bemerken, daß wenn der Tenor fällt und der Diskantor in die Quint (Anglès S. 11 fälschlich: quarta) ist, in die Oktav steigen wollend, la mi, sol re, fa aber ut bezeichnet. Und so bezeichnen mi re ut dieselben Noten. Und es ist zu bemerken, daß wenn der Tenor fällt und der Diskantor in der Quint ist, in die Oktav weitergehen wollend, für das Fallen des Tenors um eine Sekund ein Steigen des Diskantors um eine Terz geschehen muß. Und für das Fallen um eine Terz ein Steigen um eine Sekund; für das Fallen der Quart ein Stehenbleiben; für das Fallen der Quint ein Fallen um eine Sekund (fallende verdeckte Parallelen); für das Fallen der Sext ein Fallen um eine Terz (ebenso).

Immer bei Einhaltung aller oben genannter Regeln. Und man muß wissen, daß diese ebenso zusammengesetzt (in weiteren Intervallen) wie einfach eingehalten werden müssen, und ebenso müssen sie eingehalten werden, wenn mehrere Noten für eine Note diskantiert werden. Es folgen die vorher genannten und auch in Beispielen ausgeführten Klangfolgen mit Zwischennoten im Diskant weiter ausgeführt.

Sciendum est quod in plana musica, uel mensurabili: Ad unisonum incipiens in dyapason, supra uel in . . . (Anonymi 2c Tractatus de discantu):[39]

Der Verfasser schickt als allgemeine Einleitung voraus, daß in der einfachen oder meßbaren Musik entweder ein Einklang (Tonwiederholung) oder ein Steigen um eine Sekund, Terz, Quart, Quint oder Sext (selten) oder umgekehrt ein Fallen geschieht und danach die unmittelbar folgenden Regeln gegeben werden. Wer also die Art des Diskants wissen will, muß zuerst die Oktav und Quint jeder Note wissen. Und der Verfasser nennt die Oktav Dupla. Und man muß wissen, daß zum Verstehen der Beispiele die Kenntnis der Zeichen der (rhythmischen) Modi und der Pausen erforderlich ist. Im Anschluß an die folgende erste Klangschrittregel bemerkt der Verfasser, daß bei der Nennung der melodischen Intervalle der erste Ton nicht mitgezählt wird.

Es folgen die Klangschrittregeln. Die Klangschritte gehen von der Oktav und Quint über, vom Einklang mit sowie von der Quint und Oktav unter der vorgegebenen Stimme aus. Er nennt nur den Schritt der vorgegebenen Stimme sowie den Ausgangsklang und den Schritt der hinzugefügten Stimme wie folgt (ich gebe die Regeln wieder, wie sie zu verstehen sind): Zum Ein-

klang (zur Tonwiederholung) des Cantus beginnend in der Oktav darüber oder Quint darunter macht man fallend die Quart und ist in der Quint bzw. Unteroktav. Beginnend aber in der Quint darüber oder Oktav darunter macht man steigend die Quart und ist in der Oktav bzw. Unterquint. Oder beginnend in der Oktav darüber macht man fallend die Quart oder den Einklang (Tonwiederholung) und ist in der Quint bzw. Oktav. Wo auch immer man beginnt, mit Longen, Breven und Semibreven vornehm untermischt.

Zum Steigen einer Sekund beginnend in der Oktav darüber oder in der Quint darunter fällt man eine Terz und ist in der Quint bzw. Unteroktav. Oder beginnend in der Quint darüber oder im Einklang mit dem Tenor fällt man eine Quart und ist im Einklang oder in der Unterquint.

Zum Steigen um eine Terz beginnend in der Oktav darüber oder in der Quint darunter fällt man eine Sekund und ist in der Quint bzw. Unteroktav. Oder beginnend in der Quint darüber oder im Einklang mit dem Tenor fällt man eine Terz und ist im Einklang oder in der Unterquint.

Zum Steigen um eine Quart beginnend in der Oktav darüber oder in der Quint darunter macht man den Einklang (Tonwiederholung) und ist in der Quint bzw. Unteroktav. Oder beginnend in der Quint oder im Einklang mit dem Tenor fällt man eine Sekund und ist im Einklang oder in der Unterquint. Beginnend aber in der Oktav darüber oder im Einklang mit dem Tenor macht man fallend die Quint und ist im Einklang oder in der Unteroktav.

Zum Steigen um eine Quint beginnend in der Oktav darüber oder in der Quint darunter steigt man einen Ton und ist in der Quint bzw. Unterquart (steigende verdeckte Parallelen). Oder beginnend in der Quint darüber oder im Einklang mit dem Tenor macht man den Einklang (Tonwiederholung) und ist im Einklang oder in der Unterquint. Beginnend aber in der Oktav darüber oder im Einklang mit dem Tenor fällt man eine Quint und ist im Einklang oder in der Unteroktav.

Zum Steigen um eine Sext, was selten geschieht, beginnend in der Oktav darüber oder Quint darunter steigt man eine Terz und ist in der Quint bzw. Unteroktav (steigende verdeckte Parallelen). Oder beginnend in der Quint darüber oder im Einklang mit dem Tenor steigt man eine Sekund und ist im Einklang bzw. in der Unterquint (ebenso). Beginnend aber in der Oktav darüber oder im Einklang mit dem Tenor fällt man eine Terz und ist im Einklang bzw. in der Unteroktav.

Zum Fallen einer Sekund beginnend in der Oktav darunter oder in der Quint darüber steigt man eine Terz und ist in der Unterquint bzw. Oberoktav. Oder beginnend in der Quint darunter oder im Einklang mit dem Tenor steigt man eine Quart und ist im Einklang bzw. in der Oberquint.

Zum Fallen um eine Terz beginnend in der Oktav darunter oder in der Quint darüber steigt man eine Sekund und ist in der Unterquint bzw. Oberoktav. Oder beginnend in der Quint darunter oder im Einklang mit dem Tenor steigt man eine Terz und ist im Einklang bzw. in der Oberquint.

Zum Fallen um eine Quart beginnend in der Oktav darunter oder in der Quint darüber macht man den Einklang (Tonwiederholung) und ist in der Unterquint bzw. Oberoktav. Oder beginnend in der Quint darunter oder im Einklang mit dem Tenor steigt man eine Sekund und ist im Einklang bzw. in der Oberquint. Beginnend in der Oktav darunter oder im Einklang mit dem Tenor steigt man eine Quint und ist im Einklang bzw. in der Oberoktav.

Zum Fallen (CS I, 317b fälschlich: ascensum) um eine Quint beginnend in der Oktav darunter oder Quint darüber fällt man eine Sekund und ist in der Unterquint bzw. Oberoktav. Oder beginnend in der Quint darüber oder im Einklang mit dem Tenor macht man den **Einklang** (Tonwiederholung) und ist im Einklang oder in der Oberquint. Beginnend aber in der Oktav darunter oder im Einklang mit dem Tenor steigt man eine Quart und ist im Einklang oder in der Oberoktav.

Zum Fallen (CS I, 318b fälschlich: ascensum) um eine Sext, was selten geschieht, beginnend in der Oktav darunter oder in der Quint darüber fällt man eine Terz und ist im Einklang bzw. in der Duodezim darüber. Oder beginnend in der Quint darunter oder im Einklang mit dem Tenor fällt man eine Sekund und ist im Einklang oder in der Oberquint (fallende verdeckte Parallelen). Beginnend aber in der Oktav darunter oder im Einklang mit dem Tenor steigt man eine Terz und ist im Einklang oder in der Oberoktav.

Sciendum est quod in plana musica uel mensurabili, Ad unisonum incipias in dyapason (Quaedam de arte discantandi):[40]

Der Verfasser schickt den Klangschrittregeln die Bemerkung voraus, daß in der einfachen Musik oder in der meßbaren Art entweder ein Steigen um eine Sekund, Terz, Quart, Quint oder Sext, was selten ist, oder umgekehrt ein Fallen geschieht, und

danach werden hier elf unmittelbar folgende Regeln gegeben, und fügt nach der ersten Regel die Bemerkung an: Es folgen Beispiele jedes Paragraphen der Reihe nach zwischen zwei Pausen und sie werden in gleicher Weise bei den anderen Regeln hinzugefügt (zu den Beispielen vergleiche man die genannte Ausgabe).

Am Schluß der zweiten Regel bemerkt er, daß er bei der Nennung der melodischen Intervalle den Anfangston nicht mitzählt. In den Klangschrittregeln nennt der Verfasser den Ausgangsklang sowie den melodischen Schritt des Tenors und der hinzugefügten Stimme, nicht aber den Zielklang.

Ich gebe die Regeln wieder, wie sie zu verstehen sind, erste Regel: Zum Einklang (zur Tonwiederholung) fängt man in der Oktav darüber oder in der Quint darunter an, macht fallend die Quart und ist in der Quint bzw. Unteroktav. Oder beginnt in der Oktav darunter oder in der Quint darüber, macht steigend die Quart und ist in der Unterquint bzw. Oberoktav. Oder beginnt in der Oktav darüber, macht fallend die Oktav und ist im Einklang oder macht den Einklang (Tonwiederholung) und ist in der Oktav, wo auch immer man mit Longen beginnt, bei vornehm untermischten Breven und Semibreven.

Zweite Regel: Zum Steigen einer Sekund beginnt man in der Oktav darüber oder in der Quint darunter, fällt eine Terz, jedoch verschieden, und ist in der Quint bzw. Unteroktav. Dieser Unterschied wird in der neunten Praxis (Regel?) gezeigt. Und so über die anderen Aufstiege und Abstiege. Man beginnt in der Quint darüber oder im Einklang mit dem Tenor, fällt eine Quart und ist im Einklang bzw. in der Unterquint, oder man beginnt in der Oktav oder in der Quint darüber oder im Einklang mit dem Tenor, fällt eine Sekund und ist in der Sext bzw. Terz bzw. Unterterz (die zur Oktav, Quint und zum Einklang zurückkehren).

Dritte Regel: Zum Steigen um eine Terz beginnt man in der Oktav darüber oder in der Quint darunter, fällt eine Sekund und ist in der Quint bzw. Unteroktav. Man beginnt aber in der Quint darüber oder im Einklang mit dem Tenor, fällt eine Terz und ist im Einklang bzw. in der Unterquint. Wo auch immer man die Oktav machen will, muß man den Ort der Quint beachten und sie mit einem Ganzton oder Halbton senken.

Vierte Regel: Zum Steigen um eine Quart beginnt man in der Oktav darüber oder in der Quint (darunter) und macht den Einklang (Tonwiederholung) und ist in der Quint bzw. Unteroktav. Man beginnt aber in der Quint darüber oder im Einklang mit dem

Tenor, fällt eine Sekund und ist im Einklang bzw. in der Unterquint. Oder man beginnt in der Oktav darüber oder im Einklang mit dem Tenor, macht die (Unter-)Quint des ersten Tones und ist im Einklang bzw. in der Unteroktav.

Fünfte Regel: Zum Steigen um eine Quint beginnt man in der Oktav darüber oder in der Quint darunter, steigt einen Ton und ist in der Quint bzw. Unteroktav (steigende verdeckte Parallelen). Man beginnt aber in der Quint darüber oder im Einklang mit dem Tenor, macht den Einklang (Tonwiederholung) und ist im Einklang bzw. in der Unterquint. Oder man beginnt in der Oktav darüber oder im Einklang mit dem Tenor und fällt (eine Quart) und ist im Einklang bzw. in der Unteroktav.

Sechste Regel: Zum Steigen um eine Sext, was selten geschieht, beginnt man in der Oktav darüber oder in der Quint (darunter) und steigt eine Terz und ist in der Quint bzw. Unteroktav (steigende verdeckte Parallelen). Man beginnt aber in der Quint darüber oder im Einklang mit dem Tenor, steigt eine Sekund und ist im Einklang bzw. in der Unterquint (ebenso). Oder beginnt in der Oktav darüber oder im Einklang mit dem Tenor, fällt eine Terz und ist im Einklang bzw. in der Unteroktav.

Es folgen Regeln über die vorgenannten Spezies fallend, siebte Regel: Zum Fallen um eine Sekund beginnt man in der Oktav darunter oder in der Quint darüber, steigt eine Terz und ist in der Unterquint bzw. Oberoktav. Man beginnt aber in der Quint darunter oder im Einklang mit dem Tenor, steigt eine Quart und ist im Einklang bzw. in der Oberquint. Oder man beginnt in der Oktav (darunter) oder in der Quint darunter oder im Einklang mit dem Tenor, steigt eine Sekund und ist in der Untersext, Unterterz bzw. Oberterz (die zur Unteroktav, Unterquint und zum Einklang mit dem Tenor zurückkehren).

Achte Regel: Zum Fallen um eine Terz beginnt man in der Oktav darunter oder in der Quint darüber, steigt eine Sekund und ist in der Unterquint bzw. Oberoktav. Man beginnt aber in der Quint darunter oder im Einklang mit dem Tenor, steigt eine Terz und ist im Einklang bzw. in der Oberquint.

Neunte Regel: Zum Fallen um eine Quart beginnt man in der Oktav darunter oder in der Quint darüber, macht den Einklang (Tonwiederholung) und ist in der Unterquint bzw. Oberoktav. Man beginnt aber in der Quint darunter oder im Einklang mit dem Tenor, steigt eine Sekund und ist im Einklang bzw. in der

Oberquint. Oder man beginnt in der Oktav darunter oder im Einklang mit dem Tenor, steigt eine Quint und ist im Einklang bzw. in der Oberoktav.

Zehnte Regel: Zum Fallen um eine Quint beginnt man in der Oktav darunter oder in der Quint darüber, fällt eine Sekund und ist in der Unterquint bzw. Oberoktav (fallende verdeckte Parallelen). Oder beginnt in der Quint darunter oder im Einklang mit dem Tenor, macht den Einklang (Tonwiederholung) und ist im Einklang bzw. in der Oberquint. Oder man beginnt in der Oktav darunter oder im Einklang mit dem Tenor, steigt eine Quart und ist im Einklang bzw. in der Oberoktav.

Elfte Regel: Zum Fallen um eine Sext, was selten geschieht, beginnt man in der Oktav darunter oder in der Quint darüber, fällt eine Terz und ist in der Unterquint bzw. Oberoktav (fallende verdeckte Parallelen). Man beginnt aber in der Quint darunter oder im Einklang mit dem Tenor, fällt eine Sekund und ist im Einklang bzw. in der Oberquint (ebenso). Oder man beginnt in der Oktav darunter oder im Einklang mit dem Tenor, steigt eine Terz und ist im Einklang bzw. in der Oberoktav.

Regula prima, Ad unisonum igitur existens in diapason supra descende (im Compendium discantus Magistri Franconis):[41]

Die Klangschrittlehre innerhalb des Compendium discantus Magistri Franconis umfaßt die zweite Hälfte des ersten Kapitels und das zweite Kapitel dieses Traktats. Das erste Kapitel beginnt mit der Bemerkung, daß es nach vorausgeschickten Konsonanzen und Dissonanzen fünf Regeln des Steigens im Diskant enthält, die sich auf die Klangschrittregeln in der zweiten Hälfte des Kapitels bezieht.

Ob und wie weit sich der andere Inhalt der ersten Hälfte des ersten Kapitels (im ersten Abschnitt nennt sich der Verfasser selbst und sein Anliegen, zählt die dreizehn Intervalle vom Einklang bis zur Oktav und die Dissonanzen auf und teilt die Konsonanzen in solche für sich und perfekte, solche per accidens und eine perfekte und nicht per accidens auf) auch auf die Klangschrittlehre bezieht ist nicht klar, ebenso nicht, in welchem Verhältnis die allgemeinen Regeln in Kap. 3 zur Klangschrittlehre stehen. In der Klangschrittlehre ist sowohl der Ausgangsklang als auch der Schritt des Tenors, der hinzugefügten Stimme und der Zielklang genannt.

Ich gebe die Klangschrittregeln wieder, wie sie zu verstehen

sind, zuerst fünf Regeln des Steigens im Diskant, erste Regel: Zum Einklang (zur Tonwiederholung) also in der Oktav darüber bestehend fällt man eine Quart und macht die Quint; und in der Quint bestehend steigt man eine Quart und macht die Oktav oder fällt eine Quint und macht den Einklang mit dem Tenor; und bestehend im Einklang mit dem Tenor steigt man eine Quint und macht die Quint darüber oder fällt eine Quint und macht die Quint darunter.

Zweite Regel: Zum Steigen um eine Sekund, bestehend in der Oktav, fällt man eine Terz und macht die Quint; und bestehend in der Quint fällt man eine Quart und macht den Einklang mit dem Tenor; bestehend im Einklang mit dem Tenor fällt man eine Quart und macht die Quint darunter.

Dritte Regel: Zum Steigen um eine Terz, bestehend in der Oktav, fällt man eine Sekund und macht die Quint; und bestehend in der Quint fällt man eine Terz und macht den Einklang mit dem Tenor; (und bestehend im Einklang) fällt man eine Terz und macht die Quint darunter.

Vierte Regel: Zum Steigen um eine Quart, bestehend in der Oktav, steht man dort (macht Tonwiederholung) und macht die Quint; und bestehend in der Quint fällt man eine Sekund und macht den Einklang mit dem Tenor; und bestehend im Einklang mit dem Tenor, fällt man eine Sekund und macht die Quint darunter.

Fünfte Regel: Zum Steigen um eine Quint, bestehend in der Oktav, steigt man eine Sekund und macht die Quint (steigende verdeckte Parallelen) oder fällt eine Quart und macht den Einklang.

Zweites Kapitel, enthält vier Regeln des Fallens für den Diskant, erste Regel: Zum Fallen um eine Sekund, bestehend in der Quint darunter, steigt man eine Quart und macht den Einklang mit dem Tenor; und bestehend im Einklang mit dem Tenor steigt man eine Quart und macht die Quint, und bestehend in der Quint steigt man eine Terz und macht die Oktav.

Zweite Regel: Zum Fallen um eine Terz, bestehend in der Quint darunter, steigt man eine Terz zum Einklang mit dem Tenor; und bestehend im Einklang mit dem Tenor steigt man eine Terz und macht die Quint; und bestehend in der Quint steigt man eine Sekund und macht die Oktav.

Dritte Regel: Zum Fallen um eine Quart, bestehend in der Quint darunter, steigt man eine Sekund und macht den Einklang

mit dem Tenor; und bestehend im Einklang mit dem Tenor steigt man eine Sekund und macht die Quint; und bestehend in der Quint macht man den Einklang (Tonwiederholung)(und macht die Oktav).

Vierte Regel: Zum Fallen um eine Quint, bestehend in der Oktav darunter, steigt man eine Quart (CS I, 156a fälschlich: quinque = Sext) und macht die Oberquint; und bestehend im Einklang mit dem Tenor macht man den Einklang (Tonwiederholung) (und macht die Quint darüber) oder steigt eine Quart (CS I, 156a fälschlich: quinque = Sext) und macht die Oktav; und bestehend in der Quint darüber macht man den Einklang (Tonwiederholung)(CS I, 156a fälschlich: ascende unam) und macht die Oktav.

Quando due note sunt in unisono, et tercia ascendit (De arte discantandi):[42]

Die vorliegende Klangschrittlehre enthält auch Klangschrittregeln für drei und mehr Noten im Tenor, die stufenweise oder tonwiederholend aufeinanderfolgen (von K.-J. Sachs als "notae-Partien" bezeichnet, s. AfMw XXVIII, 1971, S. 260/61 mit Anm. 60 und 264 Anm. 64).

Der Traktat beginnt unmittelbar mit der Klangschrittlehre bzw. den notae-Partien. Er nennt die Schritte des Cantus und manchmal nur die einander folgenden Klänge, manchmal aber auch die Schritte der hinzugefügten Stimme, aber nicht den Zielklang. Wenn er nur die einander folgenden Klänge nennt, belasse ich es bei der Wiedergabe dabei, wenn er auch die Schritte der hinzugefügten Stimme, aber nicht den Zielklang nennt, ergänze ich die Regeln durch Nennung des Zielklangs.

In diesem Sinne gebe ich die Regeln wie folgt wieder: Wenn zwei Noten im Einklang sind (Tonwiederholung haben) und die dritte steigt, muß die erste in der Quint sein, die zweite in der Oktav, die dritte in der Quint (Quint - Oktav - Quint). Wenn drei umgekehrt fortgesetzt sind, das ist die erste in der Oktav, usw. (Oktav - Quint - Oktav über Sekundfall und Tonwiederholung).

Wenn der Cantus eine Sekund steigt, muß die erste in der Oktav sein und eine Terz fallen und ist dann in der Quint; oder anders die erste in der Quint und in den Einklang mit dem Cantus fallen; oder anders die erste im Einklang mit dem Cantus (und eine Quart fallen und ist in der Unterquint).

Wenn der Cantus eine Terz steigt, muß die erste in der Oktav sein und eine Sekund fallen und ist in der Quint; oder anders

die erste in der Quint mit dem Cantus und in den Einklang mit dem Cantus fallen; oder anders die erste im Einklang mit dem Cantus und eine Terz fallen und ist in der Unterquint.

Wenn der Cantus eine Quart steigt, muß die erste in der Oktav und die zweite im selben Ton (Tonwiederholung) sein und ist in der Quint; oder anders die erste in der Quint und eine Sekund fallen und ist im Einklang mit dem Cantus; oder anders die erste im Einklang mit dem Cantus (und eine Sekund fallen und ist in der Unterquint).

Wenn der Cantus eine Quint steigt, muß die erste in der Oktav sein und eine Sekund steigen und befindet sich in der Quint (steigende verdeckte Parallelen); oder anders die erste in der Quint und eine Quint steigen und ist in der Quint (steigende offene Quintenparallelen);

Wenn drei Noten stufenweise nacheinander steigen, muß die erste in der Oktav oder in der Quint sein und stufenweise eine Terz fallen (Oktav - Sext - Quart oder Quint - Terz - Einklang); oder anders die erste im Einklang mit dem Cantus und stufenweise eine Terz fallen (Einklang - Unterterz - Unterquint); oder anders die erste in der Oktav und die beiden anderen in der Quint (Oktav - Quint - Quint).

Wenn drei oder vier oder mehrere nacheinander steigen, können alle außer der letzten in der Quint sein; die erste muß in der Oktav sein und die letzte kann zum Cantus zurückgehen (Oktav - Quint . . . - Einklang).

Wenn zwei Noten im Einklang sind (Tonwiederholung haben) und die dritte fällt, muß die erste in der Oktav sein, die zweite in der Quint und die dritte in der Oktav (Oktav - Quint - Oktav). Wenn drei umgekehrt fortgesetzt sind, das ist die erste in der Quint, usw. (Quint - Oktav - Quint über steigendem Sekundschritt und Tonwiederholung).

Wenn der Cantus eine Sekund fällt, muß die erste in der Quint sein und eine Terz steigen und befindet sich in der Oktav; oder anders die erste im Einklang mit dem Cantus und eine Quart steigen und ist in der Quint über dem Cantus; oder anders die erste in der Quint unter dem Cantus (und eine Quart steigen und ist im Einklang mit dem Cantus).

Wenn der Cantus eine Terz fällt, muß die erste in der Quint sein und eine Sekund steigen und ist in der Oktav; oder anders die erste im Einklang mit dem Cantus und eine Terz steigen und ist in der Quint; oder anders die erste in der Quint unter dem

Cantus und eine Terz (Ms.: Quint) steigen und ist im Einklang mit dem Cantus.

Wenn der Cantus eine Quart fällt, muß die erste in der Quint sein, die zweite auf derselben Stelle (Tonwiederholung) und befindet sich in der Oktav; oder die erste im Einklang mit dem Cantus und eine Sekund steigen und befindet sich in der Quint; oder anders die erste in der Quint unter dem Cantus und eine Sekund steigen und ist im Einklang mit dem Cantus.

Wenn der Cantus eine Quint fällt (Ms.: eine Quart steigt), muß die erste in der Quint sein und eine Sekund fallen und ist in der Oktav (fallende verdeckte Parallelen); oder anders die erste in der Quint unter dem Cantus und eine Quint fallen und ist in der Quint (fallende offene Quintenparallelen).

Wenn drei Noten stufenweise nacheinander fallen, kann die erste im Einklang mit dem Cantus sein und stufenweise eine Terz steigen (Einklang - Terz - Quint); oder anders die erste in der Quint unter dem Cantus und stufenweise bis zur Terz steigen (Unterquint - Unterterz - Einklang); oder anders die erste im Einklang mit dem Cantus, die beiden letzten in der Quint (Einklang - Quint - Quint).

Wenn drei oder vier oder mehrere Noten nacheinander fallen, können alle in der Quint sein außer der letzten, die in der Oktav sein muß (Quint - . . . - Oktav).

Quiconques veut deschanter, il doit premiers sauvoir (Libellus in gallico de arte discantandi):[43]

Der Verfasser schickt seinen Klangschrittregeln, die auch notae-Partien enthalten (s.o. S. 77) die Bemerkung voraus, daß wer auch immer diskantieren will, zuerst wissen muß, was die Quint und die Oktav ist; die Quint ist die fünfte Note und die Oktav die achte; und er muß beachten, ob der Cantus steigt oder fällt; wenn er steigt, müssen wir die Oktav nehmen, wenn er fällt, die Quint. In den Klangschrittregeln nennt er nicht immer den Zielklang. Um was für Schritte des Cantus es sich jeweils handelt, stellt er durch Angabe in Solmisationssilben klar.

Ich gebe die Klangschrittregeln wieder, wie sie zu verstehen sind: Wenn der Cantus eine Sekund steigt, wie zum Beispiel ut re, muß man den Diskant in der Oktav darüber nehmen und eine Terz fallen und ist in der Quint. Wenn der Cantus eine Terz steigt, wie zum Beispiel ut mi sol, müssen wir den Diskant in der Oktav nehmen und eine Sekund fallen . . . (Lücke im Ms.)

den Diskant; der Diskant befindet sich in der Quint. Wenn der Cantus eine Quart steigt, ut fa, müssen wir die Oktav nehmen und uns dort festhalten; der Diskant befindet sich in der Quint. Wenn der Cantus eine Quint steigt, ut sol, müssen wir die Oktav nehmen und eine Sekund steigen, der Diskant ist dann in der Quint (steigende verdeckte Parallelen).

Und wir müssen wissen, daß wir bei allen Aufstiegen, die es gibt, die erste Note in die Oktav und alle anderen in die Quint setzen müssen und zusammen mit dem Cantus steigen. Wenn der Cantus fällt, wie bei fa mi oder in welcher Weise es ist, müssen wir die Quint nehmen.

Wenn der Cantus eine Sekund fällt, müssen wir die Quint nehmen, eine Terz steigen, der Diskant ist in der Oktav. (Wenn der Cantus eine Terz fällt, wie fa re, müssen wir die Quint nehmen und eine Sekund steigen und sind in der Oktav.) Wenn der Cantus eine Quart fällt, wie fa ut, müssen wir die Quint nehmen und in dieser Note bleiben; so befindet sich die erste Note in der Quint und die zweite in der Oktav. Wenn der Cantus eine Quint fällt, wie sol ut, müssen wir die Quint nehmen und eine Sekund fallen; so ist die erste in der Quint und die zweite in der Oktav. Und wir müssen wissen, daß wir bei allen Abschnitten die Quint nehmen müssen und zusammen mit dem Cantus singen und die letzte in die Oktav setzen.

Quicumque bene et secure discantare uoluerit (Anonymi 3 De cantu mensurabili):[44]

Der Verfasser schickt seiner Klangschrittlehre, die auch notae-Partien (s.o. S. 77) enthält, mit einer entsprechenden Vorbemerkung eine Aufzählung der Quinten und Oktaven über der Tonleiter von Gamma ut bis d' mit Erklärung der falschen Musik bei der Nennung der Quint des tiefen und hohen h mi voraus, von der ich nur die Vorbemerkung und die Ausführungen über die falsche Musik wiedergebe, wie folgt: Wer auch immer gut und sicher diskantieren will, muß zuerst wissen, was die Quint und was die Oktav ist. Die Quint ist der fünfte Ton, die Oktav der achte.

Wir müssen wissen, daß es in der einfachen Musik drei Spezies gibt, von denen die erste Quart genannt wird, die zweite Quint, die dritte Oktav. Die Quart ist die vierte Note, die Quint die fünfte, die Oktav die achte. Und Diapente bedeutet soviel wie Quint und Diapason soviel wie Oktav.

Es folgt dann die Aufzählung der Quinten und Oktaven von

Gamma ut an mit folgenden Erklärungen der falschen Musik: Und wir müssen wissen, daß wenn wir die Quint über h mi machen wollen, es notwendig ist, im tiefen f fa ut falsche Musik zu machen und mi zu singen und das quadratische so gebildete Zeichen zu machen: ♮ . Die Quint des hohen b fa h mi ist das hohe f fa ut durch falsche Musik, singend mit dem quadratischen ♮ ; mit dem runden b mit der guten Musik gesungen.

Und bemerke, daß es notwendig ist, wenn man mi im hohen b fa h mi singt, auch im hohen f fa ut mit falscher Musik mi zu singen und das so gebildete Zeichen ♮ zu machen. Ebenso kann man, wenn man im hohen b fa h mi mit dem weichen b fa singt, durch gute Musik auch im hohen f fa ut fa singen.

In den Klangschrittregeln nennt der Verfasser die Schritte sowohl des Cantus als auch des Diskants genau in Halb- und Ganztönen und gibt den Ausgangsklang, aber nicht immer den Zielklang an. Ich gebe die Klangschrittregeln wieder, wie sie zu verstehen sind, die erste Regel über den Diskant ist so: Wenn der Cantus eine große oder kleine Sekund steigt, muß der Diskant in der Oktav anfangen und eine kleine oder große Terz fallen und ist in der Quint.

Die zweite Regel ist so: Wenn der Cantus eine große oder kleine Terz steigt, muß der Diskant in der Oktav beginnen und eine kleine oder große Sekund fallen und ist in der Quint.

Die dritte Regel ist so: Wenn der Cantus eine Quart steigt, muß der Diskant in der Oktav beginnen und sich in der gleichen Note halten und so geschieht die Quint.

Die vierte Regel ist so: Wenn der Cantus eine Quint steigt, muß der Diskant in der Oktav beginnen und eine große Sekund steigen und ist in der Quint (steigende verdeckte Parallelen).

Bemerke, daß wenn der Cantus eine große Terz oder Quart oder Quint steigt, müssen wir in der Oktav beginnen und in die Quint fallen und steigen wie der Cantus steigt (in Quintenparallelen).

Wenn der Cantus fällt, müssen wir in entgegengesetzter Weise in der Quint beginnen. Wir müssen von allen Steigungen die erste Note in die Oktav setzen und alle anderen in die Quint; und von allen fallenden die erste in die Quint und die letzte in die Oktav.

Die erste Regel der fallenden ist so: Wenn der Cantus eine kleine oder große Sekund fällt, muß der Diskantierende in der Quint beginnen und eine große oder kleine Terz steigen, und so hat er die Oktav.

Die zweite Regel der fallenden ist so: Wenn der Cantus eine kleine oder große Terz fällt, muß der Diskantierende in der Quint beginnen und eine große oder kleine Sekund steigen, und so hat er die Oktav.

Dritte Regel: Wenn der Cantus eine Quart fällt, muß der Diskant in der Quint beginnen und sich in derselben Note halten, so hat er die Oktav.

Die vierte Regel ist: Wenn der Cantus einen Tritonus oder eine Quint fällt, muß der Diskant in der Quint beginnen und eine große oder kleine Sekund steigen und hat so die Oktav.

Fünfte Regel der fallenden: Wenn der Cantus stufenweise eine große Terz oder einen Tritonus fällt, müssen alle fallenden in der Quint sein, außer der letzten, die in der Oktav sein muß.

Quicumque vult quintare breviter et secure:[45]

Der Verfasser bezeichnet die von ihm gelehrte Technik als Quintieren. Sein Traktat enthält auch notae-Partien (s.o. S. 77). Der eigentlichen Klangschrittlehre schickt er eine allgemeine Einleitung voraus, wie folgt: Wer auch immer kurz und sicher quintieren will, muß bei vorgehabtem fünftem Ton die Quint machend seinen Gesang gründlich vom eigentlichen Gesang machen, damit er nicht irgendwo durch zu große Entfernung der Töne getäuscht wird. Die Vorgerückten aber haben ihre einfachen Punkte (Noten) und sogar künstlerisch (kunstvoll) im Gedächtnis und erkennen sie.

Wer quintiert, wisse also, daß die Quint allein nicht zum Quintieren oder zum harmonischen Gesang genügt. Im Gegenteil muß häufiger der doppelte Ton (die Oktav) dazwischengesetzt werden, damit die Melodie angenehmer erscheint. Der Quintierende bemerke daher, daß wir jene tiefere nennen, nach denen die unmittelbar folgende Note tiefer ist, oder die tiefer ist, ist gleichsam vom Teil des Schlusses, das ist vor dem Innehalten (pausatio), wie unmittelbar danach die (genannten) Gesänge dort verlangen, so verdoppelt zu werden.

Er wisse auch, daß er die Noten nicht unmittelbar verdoppeln darf, wie zum Beispiel drei oder vier oder zwei, außer wenn es ihm über diese hinaus ausfindig zu machen scheint. Der Quintierende wisse also, daß verdoppelt ist, eine Quart über jenen (Ton) zu steigen, den er verdoppeln muß, und er wisse, daß er dort immer über allen bewahrten sein muß.

Wenn er also quintieren will, muß er von oben her(ab) sich umschauen, ob der Cantus zuerst steigt oder fällt. Denn wenn er steigt, kann er die erste verdoppeln, das ist sie im vierten Zeichen über seiner Quint setzen; und wenn er die Oktav (duplam) hat, muß er unmittelbar im zweiten Ton zu seiner Quint zurückkehren und so muß der Gesang gesungen werden.

In den Klangschrittregeln nennt der Verfasser den Ausgangsklang nicht, den Zielklang nur manchmal. Die Klangschrittregeln gebe ich wieder, wie sie zu verstehen sind: Wer quintiert also, wenn der Cantus eine große Sekund fällt, muß der Quintierende von der Quint aus eine kleine Terz steigen, wo auch immer er ist, und in der zweiten Note zum eigentlichen Gesang zurückkehren. Wenn der Cantus eine kleine Sekund fällt, muß der Quintierende von der Quint aus eine große Terz steigen und ist in der Oktav. Wenn aber der Cantus eine große Terz fällt, muß der Quintierende eine kleine Sekund steigen, und so ist er in der Oktav.

In den folgenden Regeln wird der erste Ton nicht dazugezählt. Wenn aber der Cantus eine Quart fällt, weil der Tritonus in der einfachen Musik zu vermeiden ist, darf der Quintierende nicht von seiner Quint bewegt werden, und so ist er in der Oktav. Wenn der Cantus eine Quint fällt, muß der Quintierende immer eine große Sekund fallen und ist in der Oktav (fallende verdeckte Parallelen).

Wenn zwei oder drei Töne (uoces) im selben Ton oder Klang (tono uel sono) sind (Tonwiederholung), muß der Quintierende betrachten, ob der Cantus unmittelbar folgend steigt oder fällt, denn wenn er steigt, kann der Quintierende, wenn es gefällt, die letzte der Einklangsnoten in den von der Quart oben her(ab) machenden vierten Ton emporheben(?).

Und wenn der Cantus unmittelbar folgend fällt, muß der Quintierende die erste jener Einklangsnoten verdoppeln; und wenn dort mehrere sind, kann er eine verdoppeln, anders aber nicht nach seinem Willen. Vielmehr hüte er sich vor der letzten und vorletzten Note.

Wenn der Quintierende aber von der Oktav zur Quint fallen will, muß er die Oktav machen, obwohl er dort keinen Aufenthalt nehmen darf, solange er den unteren Gesang steigen oder im selben Ton (sono) verweilen sieht oder hört.

Denn wenn der Cantus eine große Sekund steigt, muß der Quintierende mit der kleinen Terz fallen und so ist er in der Quint. Wenn der Cantus eine kleine Sekund steigt, muß der Quintierende von der Oktav eine große Terz fallen und bleibt in der Quint

über dem Cantus.

Wenn aber der Cantus eine Quart oder Quint steigt, darf sich der Quintierende (bei der steigenden Quart) nicht von seiner Note bewegen und er ist in der Quint; gegen die Quint muß er eine große Sekund steigen und ist in der Quint (steigende verdeckte Parallelen).

Wenn der Cantus aber eine große Terz steigt, muß der Quintierende von der Oktav eine kleine Sekund fallen und ist in der Quint; und wenn der Cantus eine kleine Terz steigt, muß der Quintierende von der Oktav eine große Sekund fallen und ist in der Quint.

Beispiele des Einklangs (der Tonwiederholung) sind oben gegeben, daher steht es hier nicht frei, sie zu wiederholen. Wer auch immer diese Regel gut und geschickt kennt, kann überall quintieren. Es folgt ein Schlußvers.

(Fragment) quinta et descendat per vnam vocem erit in .8.:[46]

Der Verfasser dieses nur fragmentarisch erhaltenen Traktats verwendet voces-Zählung, im erhaltenen Stück auch den Fall des Cantus um eine Sext sowie die Terz als Konsonanz. Die erhaltenen Klangschrittregeln lauten wiedergegeben, wie sie zu verstehen sind, wie folgt (der Anfang der ersten ergänzt): Wenn der Cantus eine Quint fällt, beginnt der Diskant in der Quint und fällt einen Ton und ist in der Oktav (fallende verdeckte Parallelen). Oder beginnt in der Terz und steigt einen Ton und ist in der Oktav.

Wenn der Cantus eine Sext fällt, steigt der im Einklang beginnende Diskant eine Terz und ist in der Oktav oder beginnt in der Quint und steigt eine Terz und ist in der Duodezim. Die letzte Alternative ergibt eine Quintversetzung des Diskants (s. K.-J. Sachs, AfMw XXVIII, 1971, S. 264).

Kap. 4: Die Lehre der Traktate der Gruppe B.

Der Inhalt der ganzen Traktate der Gruppe B umfaßt meistens alle Gebiete der Musik. Uns hier interessiert vor allem die Lehre von den Konsonanzen und Dissonanzen (Konkordanzen und Diskordanzen), vom Diskant, von der Copula, vom Organum, vom Conductus, von der Motette und vom Hoketus, vom Color usw. und ganz besonders vom mehr als zweistimmigen Satz, von den Tripla und Quadrupla, ja sogar Quintupla. Dementsprechend werden hier

vor allem die entsprechenden Kapitel oder Abschnitte innerhalb der zu dieser Gruppe gehörenden Traktate besprochen.

In der folgenden Aufzählung der Traktate der Gruppe B sind die Traktate teilweise in anderer Reihenfolge als in der Geschichte der Kompositionslehre S. 56/57 genannt, außerdem ist die Discantus positio vulgaris und der Traktat De musica bzw. De arte musica von Johannes de Grocheo näher erwähnt, wenn auch nicht besprochen, andererseits ziehe ich den Traktat Practica Artis Musicae des Aumerus (Alfredus) nicht heran, weil er die uns hier interessierenden Gegenstände nicht behandelt.

Die Discantus positio vulgaris wäre nach manchen Datierungen zuerst zu nennen gewesen, doch nenne ich sie erst zu Anfang der Traktate, die ich a.a.O. als zwischen den Traktaten der Gruppe A (der Klangschrittlehre) und der Gruppe B vermittelnd genannt habe, weil in ihr der Diskant entschieden im Vordergrund der Betrachtung steht. So ergibt sich diese Reihenfolge, in der die Traktate der Gruppe B besprochen werden: Johannes de Garlandia, De mensurabili musica, zweites Viertel des 13. Jahrhunderts; Anonymi 7 De musica libellus, um 1250; Franco von Köln, Ars cantus mensurabilis, um 1260? Anonymi 4 De mensuris et discantu, nach 1272; Magister Lambertus (Pseudo-Aristoteles, Pseudo-Beda venerabilis), Cuiusdam Aristotelis tractatus de musica, um 1275; Anonymus St. Emmeram, Quoniam prosam artis musicae mensurabilis ab excellentibus in arte musicis compilatam, 1279; Dietricus, Regulae super discantum et ad discernendum ipsas notas discantus, späteres 13. Jahrhundert; Walter Odington, Summa de speculatione musicae, gegen Ende des 13. Jahrhunderts; Johannes de Grocheo, De musica bzw. De arte musica, um 1300.

Als zwischen der Lehre der Traktate der Gruppe A (Klangschrittlehre) und der Gruppe B vermittelnd sind zu nennen: Discantus positio vulgaris, nach 1223; Compendium discantus Magistri Franconis, Primo vero notandum XIII esse species consonantiarum et dissonantiarum musice; Anonymi 2a Tractatus de discantu, Sequitur de Organo, Quid est organum?; Anonymi 2b Tractatus de discantu, Sequitur de discantu; Vatikanischer Organumtraktat, Einleitung.

Johannes de Garlandia, De mensurabili musica, zweites Viertel des 13. Jahrhunderts, Kap. 9 - 13 und nicht authentische Kap. 14 - 16:[47]

Kap. 9 geht über die Konsonanz (Konkordanzen und Diskordan-

zen), Kap. 10 darüber, welche Konsonanzen mehr und welche weniger konkordieren und welche mehr und welche weniger diskordieren, Kap. 11 über den Diskant (mit dessen Definition), Kap. 12 über die Copula, Kap. 13 über das Organum, Kap. 14 über die Tripla, Kap. 15 über den Irrtum des dritten Tones, den Color, die Stellung der Brevis an den eigentlichen Stellen, die Vortrefflichkeit des Klanges, daß die Dissonanz Konkordanz ist, die Verbindung (de copulatione) des Tones, Kap. 16 über die Quadrupla, nämlich /Kap. 97, es folgt über die Konsonanzen zur selben Zeit: Einige der Konsonanzen werden Konkordanzen genannt, einige Diskordanzen. Eine Konkordanz zu sein wird genannt, wenn zwei Töne zur selben Zeit verbunden werden, so daß nach dem Gehör ein Ton mit dem anderen vertragen werden kann. Diskordanz wird im Gegenteil genannt. Die Art der Konkordanzen ist dreifach, weil einige perfekte, einige imperfekte, einige mittlere sind.

Perfekt zu sein wird jene genannt, wenn zwei Töne zur selben Zeit so verbunden werden, daß wegen der Übereinstimmung nach dem Gehör ein Ton nicht vom anderen (getrennt) gehört wird, und es wird Eintönigkeit (unisonantia) oder Gleichklang (aequisonantia) genannt, wie im Einklang und in der Oktav: Beispiele Einklänge und Oktaven mit entsprechenden Bezeichnungen.

Imperfekt wird es genannt, wenn zwei Töne zur selben Zeit so verbunden werden, daß nach dem Gehör ein Ton aus dem Ganzen vom anderen vernommen wird, und dies sagt der Verfasser nach der Konkordanz, und es sind zwei Spezies, nämlich große und kleine Terz: Beispiele große und kleine Terzen, die entsprechenden Bezeichnungen fehlen.

Eine mittlere zu sein wird jene genannt, wenn zwei Töne zur selben Zeit verbunden werden, daß sie weder perfekt noch imperfekt genannt wird, sondern teilweise kommt sie mit der perfekten und teilweise mit der imperfekten überein, und es sind zwei Spezies, nämlich Quint und Quart: Beispiele Quinten und Quarten, die entsprechenden Bezeichnungen fehlen.

So zeigt sich, daß es sechs Spezies der Konkordanz gibt, nämlich Einklang, Oktav, Quint, Quart, große Terz, kleine Terz. Und sie werden sehr allgemeine Geschlechter aller Konkordanzen genannt.

Man muß wissen, daß die oben genannten Konkordanzen bis ins unendliche genommen werden können. Beweis: Der erste Ton sei über dem ersten G gegeben, der zweite Ton über dem zweiten g,

was Einklang oder Gleichklang genannt wird, was dasselbe ist. Der Verfasser sagt, was auch immer mit dem zweiten g und ersten konkordiert. Beweis: Die demselben gleiche sind, sind sich gegenseitig gleiche. Aber die Quint konkordiert gut nach ihrer Spezies mit dem zweiten g, also auch mit dem ersten und nicht umgekehrt, weil wenn jenes, was weniger darin zu sein scheint, auch jenem inne ist, was mehr (ist) und nicht umgekehrt. Und jedes Ganze setzt seine Teile und nicht umgekehrt.

Dann sagt der Verfasser: Die kleine Terz konkordiert gut mit dem zweiten g, also auch mit dem ersten und nicht umgekehrt durch das Fortschreiten (Vorwärtsgehen - praecedentia), und diese Konkordanz wird kleine Terz mit Oktav genannt. Und so über die große Terz und sie wird große Terz mit Oktav genannt, und so sagt der Verfasser über die Quart und Quint und Oktav usw., und so kann bis ins Unendliche gestiegen werden, und das genügt.

Große Terz mit Oktav, kleine Terz mit Oktav, Quart mit Oktav, Quint mit Oktav, Beispiel Doppeloktav, kleine Terz mit Doppeloktav, große Terz mit Doppeloktav, Quart mit Doppeloktav, Quint mit Doppeloktav, dreifache Oktav, und diese Spezies ist nicht viel in Gebrauch, außer auf Orgeln usw.

Diskordanz zu sein wird es genannt, wenn zwei Töne zur selben Zeit so verbunden werden, daß nach dem Gehör ein Ton nicht mit dem anderen ertragen werden kann. Einige der Diskordanzen werden perfekte genannt, einige imperfekte, einige mittlere. Perfekte werden sie genannt, wenn zwei Töne auf eine beliebige Weise nach der Verträglichkeit (compassionem) der Töne so verbunden werden, daß nach dem Gehör ein Ton nicht mit dem anderen vertragen werden kann, und es sind drei Spezies, nämlich Halbton, Tritonus, große Sept: Beispiele die genannten Intervalle mit entsprechenden Bezeichnungen.

Imperfekte werden sie genannt, wenn zwei Töne so verbunden werden, daß sie nach dem Gehör auf irgendeine Art vertragen werden können, jedoch nicht nach der Konkordanz übereinstimmen, und es sind zwei Spezies, nämlich große Sext und kleine Sept: Beispiele dieser Intervalle mit entsprechenden Bezeichnungen.

Mittlere werden sie genannt, wenn zwei Töne so verbunden werden, daß sie teilweise mit den perfekten übereinstimmen, teilweise mit den imperfekten nach dem Gehör, und es sind zwei Spezies, nämlich Ganzton und kleine Sext: Beispiele dieser Intervalle mit entsprechenden Bezeichnungen.

Diese Spezies der Dissonanz sind sieben, nämlich Halbton, Tritonus, große Sept, große Sext, kleine Sept, Ganzton und kleine Sext, und sie können bis ins Unendliche genommen werden wie auch die Konkordanzen, nämlich Halbton mit Oktav, Ganzton mit Oktav, Tritonus mit Oktav usw., bis zur Doppeloktav und darüber hinaus, soviel es gefällt.

/Kap. 10/ Es folgt über die Konsonanzen, nämlich welche mehr und welche weniger konkordieren und welche mehr und welche weniger diskordieren. Die erste der Konkordanzen wird Einklang genannt, weil er von der Gleichheit ausgeht und daher die bessere Art der Konkordanz hat. Die zweite wird Oktav genannt, weil sie in doppelter Proportion genommen wird. Die dritte Quint, weil sie in der Proportion Sesquialtera genommen wird. Die vierte Quart, weil sie in der Sesquitertia genommen wird. Die fünfte wird große Terz genannt, weil sie in der kleineren Superpartiens als die kleine Terz genommen wird, sie wird nämlich in 17 : 64 genannt. Die sechste wird kleine Terz genannt, weil sie in der kleineren Superpartiens genommen wird, nämlich 5 : 27.

Daher die Regel: Die mehr von der Gleichheit ausgehen, konkordieren auch mehr im Klang. Und die sich weniger der Gleichheit nähern, konkordieren auch weniger, also diskordieren sie auch mehr nach dem Gehör. Die weiteren Ausführungen darüber gebe ich nicht wieder.

Am Schluß des Kapitels heißt es: Man muß wissen, daß jede Diskordanz vor der perfekten oder mittleren Konkordanz der mittleren Konkordanz gleichviel gilt, und das wird eigentlich genommen vor dem Einklang oder der Oktav: vor dem Einklang ein Ganzton. Ein Ganzton vor der Oktav, und so über die einzelnen. Und uneigentlich wird es vor der mittleren genommen. Aber oft wird es in vielen Teilen (Stimmen? - partibus) des Organums genommen, wie der Ganzton vor der Quint, wie in diesem Beispiel: Halbton vor der Quint. Ganzton vor der Quint./Ganzton vor der Quart.

Und man muß wissen, daß eine Diskordanz niemals vor einer imperfekten Konkordanz gesetzt wird, außer es ist wegen der Farbe oder Schönheit der Musik. Und das genügt gegenwärtig über die perfekten oder imperfekten oder mittleren.

/Kap. 11/ Es folgt über den Diskant. Der Verfasser zählt auf, was bisher behandelt worden ist und fährt fort: Daher ist der Diskant der Klang (sonantia) einiger verschiedener Gesänge nach dem Modus und nach der Gleichvielgeltung seiner Gleichvielgeltung durch die Konsonanz. Und es gibt soviele Spezies wie auch im Modus vom Teil (der Stimme - a parte) der Gleichvielgeltung,

der zweiter Gesang genannt wird, wie vom Teil (ebenso) des Tenors, der erster Gesang genannt wird. Und es sind sechs Spezies, wie gesagt wird, usw.

Und man muß wissen, daß vom Teil des ersten drei (Dinge) zu betrachten sind, nämlich Klang, Anordnung und Modus. Klang wird hier für Musik genommen, Anordnung wird für die Zahl der Punkte vor der Pause genommen, Modus wird für die Menge der Breven oder Longen genommen. Und gleicherweise sind vom Teil des zweiten diese oben genannten, nämlich Klang, Anordnung und Modus zu betrachten.

Und man muß wissen, daß der erste und zweite in drei zugleich und einmal zu betrachten sind, nämlich im Modus, in der Zahl, in der Konkordanz. Im Modus, daß Longa gegen Longa oder der Longa gleichvielgeltende Breven sind. In der Zahl, daß es soviele Punkte nach der Gleichvielgeltung vom Teil des zweiten wie vom Teil des ersten oder umgekehrt sind. In Konkordanzen, daß der erste in gebührender Weise gut mit dem zweiten konkordiert und umgekehrt.

Daher die Regel, alles, was ungleich (ungerade) geschieht, muß mit allem jenem konkordieren, was im ungleichen (ungeraden) geschieht, ob es im ersten oder zweiten ist, und was im ersten oder zweiten oder dritten Modus. Aber zwei Punkte werden hier für einen genommen, und manchmal wird einer derselben wegen der Farbe der Musik in Konkordanz gesetzt, ob es der erste oder zweite ist. Und das wird gut erlaubt von den ersten Autoren und wird im Organum an mehreren Stellen und besonders in Motetten gefunden, usw.

Man muß bemerken, daß es drei Arten des Diskants gibt: entweder richtiger Modus (modus rectus) gegen den richtigen oder Modus über die Mensur hinaus (modus per ultra mensuram) gegen Modus über die Mensur hinaus oder richtiger gegen Modus über die Mensur hinaus. Der Verfasser erklärt dann die verschiedenen Kombinationen der Modi in zwei Stimmen und zeigt sie in Beispielen, worauf ich hier nicht eingehe.

/Kap. 12/ Gesprochen über den Diskant, ist über die Copula zu sprechen, die viel zum Diskant beiträgt, weil der Diskant niemals vollkommen verstanden wird außer mit Hilfe der Copula. Daher wird die Copula das zu sein genannt, was zwischen Diskant und Organum ist. Auf andere Art wird die Copula genannt: Copula ist das, was auf richtige Weise (mit richtigem Modus) bei gleichvielgeltendem Einklang vorgetragen wird. Auf andere Weise wird gesagt: Copula ist das, wo nur immer eine Vielheit der

Punkte (Noten) stattfindet.

Punkt, wie er hier genommen wird, ist, wo nur immer eine Vielheit der (Pausen-)Striche (tractuum) geschieht. Und dieser Teil wird in zwei gleichwertige eingeteilt. Daher wird der erste Teil der vorhergehende genannt, der zweite aber der folgende, und beide Teile enthalten eine Vielheit der (Pausen-) Striche. Daher geschieht ein (Pausen-)Strich, wo nur immer eine Vielheit der Spezies eintönig (univoce - einstimmig, eindeutig, einnamig) geschieht, wie Einklang oder Ganzton nach der mit gebührender Ordnung geordneten Zahl. Und dies genügt zur /Copula/.

/Kap. 13/ Organum wird es vielfältig genannt: Allgemein und besonders. Allgemein ist über das Organum oben gesprochen worden; jetzt aber ist über es im besonderen zu sprechen. Organum im besonderen wird es zweifach genannt: Entweder für sich oder mit dem anderen.

Organum für sich zu sein wird das genannt, was auch immer nach irgendeinem nicht richtigen Modus vorgetragen wird, aber nicht richtig. Als richtiger Modus wird hier jener genommen, mit dem der Diskant vorgetragen wird. Nicht richtig wird er zum Unterschied irgendeines richtigen genannt, /weil/ Longen und richtige Breven (breves rectae) nach gebührendem erstem Modus genommen werden, aber aus dem Möglichen (ex contingenti).

Organum aber /mit dem anderen/ wird genannt, was auch immer mit /irgendeiner/ richtigen Mensur vorgetragen wird, wie oben gesagt worden ist. Und seine Gleichvielgeltung (aequipollentia) hält sich nur im Einklang bis zum Schluß irgendeines Punktes, damit es mit ihm nach irgeneiner Konkordanz zusammenkommt. Und das genügt über das Organum hinsichtlich des Diskants.

Longen und Breven werden im Organum auf solche Weise unterschieden, nämlich durch /Konkordanz/, durch Note, durch Paenultima. Daher die Regel: Alles, was in irgendeinem nach der Geltung /der Konkordanzen/ vorkommt, wird lang gesungen. Andere Regel: Was auch immer als lang nach den Organa vor der Pause oder anstelle /der Konkordanz/ bezeichnet wird, wird lang gesungen. Andere Regel: Was auch immer vor einer langen Pause oder vor der perfekten Konkordanz angenommen wird, wird lang gesungen.

/Kap. 14/ Es folgt über die Tripla: Triplum ist die Vermischung dreier Töne nach der Haltung der sechs Konkordanzen, nämlich Einklang, Oktav usw., und dies zur selben Zeit. Und diese ist die gewöhnliche Beschreibung. Besonders aber wird

es so beschrieben: Triplum ist ein beliebiger verhältnismäßiger (proportionatus) Gesang, passend und übereinstimmend mit dem Diskant. Und so ist es ein dritter Cantus zweien eng verbunden.

Daher die erste Regel: Das Triplum besonders genommen muß aus der Entfernung mit dem ersten und zweiten Cantus konkordieren außer die Konkordanz ist zugleich durch den zurückgeführten Klang (in enger Lage), was ihm gleichviel gilt. Eigentlich ist die Oktav und darunter, entfernt ist die doppelte Oktav und darunter bis zur Oktav, sehr entfernt ist die dreifache Oktav und darunter bis zur Doppeloktav. Die Oktav wird Dupla genannt, die Quint mit Oktav wird Tripla genannt, die Doppeloktav Quadrupla, die Quint mit Doppeloktav Sextupla, die dreifache Oktav, was kaum gefunden wird außer auf Blasinstrumenten, wird Octupla genannt. Und dieses wird am meisten (besten) durch eine große musikalische Figur erwiesen.

/Kap. 15/ Vieles haben wir im vorher Gesagten weggelassen, was teilweise in den jetzt vorgesetzten Tripla und teilweise in den nachgesetzten Quadrupla enthalten ist. Das erste ist über den Irrtum, das zweite über ihren Color, das dritte ist /über die/ Stellung der Brevis an den eigentlichen Stellen, das vierte ist über die Vortrefflichkeit des Klanges, das fünfte ist über die Dissonanz, daß sie Konkordanz ist, das sechste ist über die Verbindung (copulatione) des Tones.

Irrtum des dritten Tones, wenn wir schlecht passende Töne anordnen, was wir durch vier Regeln erkennen, deren erste so ist: Sooft wir mit vollständigen Tönen steigen und danach einen Halbton anschließend, wird auch der letzte Ton in einen Halbton verwandelt (? - in tonum convertitur et ultimus tonus in semitonium), was mittels des Synemenon geschieht, wie im Beispiel offenbar ist: wohl als c e fis g g a e fis g g a h a zu lesen.

Eine andere Regel über dasselbe ist: Wenn wir einen Ganzton fallen und wiederum einen Ganzton steigen, geschieht dort gleicherweise ein Abzug des Tones durch Synemenon wie hier: wohl als g g fis g (Cunctipotens) zu lesen.

Andere Regel über dasselbe: Sooft wir steigen und wiederum fallen, wird der Aufstieg vergrößert. Und dies geschieht manchmal durch Synemenon, manchmal aber nicht, wie hier: d d f d c (f wohl als fis zu lesen?).

Die vierte Regel ist: Wenn nach dem Halbton oder Ganzton eine Fortsetzung der Töne geschieht und passend über dem Schwei-

gen (der Pause) geschieht, wird die vorletzte Proportion verkleinert, ob es ein Halbton oder Ganzton ist: a h c d (Beata nobis)(wie zu lesen?).

Diese Regeln werden im Cantus planus gehalten, aber manchmal werden sie im Diskant wegen der Haltung der Konkordanz dieses Diskants beschränkt, weil man einen Cantus fein bilden muß, hinsichtlich des oberen Cantus entweder erniedrigen oder erhöhen (vel inclinare vel acuere), damit die Konkordanzen besser gebildet werden, wenn man es die oben genannten Regeln einhaltend kann.

Color ist die Schönheit des Tones oder ein Gegenstand des Gehörs, durch den das Gehör ein Gefallen findet. Und er geschieht auf viele Arten: Entweder durch geordneten Ton (Klang) oder in der Blüte (florificatione) des Tones (Klanges) oder in der Wiederholung desselben oder verschiedenen Tones.

Im geordneten Ton geschieht er doppelt: entweder im Hinblick auf einen nach der Proportion unter der Quint, wie hier: a g/a f/a e/a d; a g a f g f g e f e f d oder hinsichtlich mehrerer eigentlich unter der Oktav, wie im Beispiel offenbar ist, und durch Überfluß bis zum dreifachen (Triplum). Und solche Anordnung verwenden wir in drei- und vierfachen Instrumenten.

In der Blüte des Tones geschieht der Color, wie die Vermischung in einfachen Kondukten. Und diese Vermischung geschieht immer in verbundenen und nicht in getrennten Tönen, wie hier offenbar ist: f f f f e e e e f f f f e e e e.

Die Wiederholung desselben Tones ist ein den unbekannten Ton bekannt machender Color, durch den die Bekanntschaft des Gehörs Gefallen findet. Und diese Art verwenden wir in Rondellis und gewöhnlichen Kantilenen.

Die Wiederholung des verschiedenen Tones ist derselbe Ton zu verschiedener Zeit von verschiedenen Stimmen wiederholt. Und diese Art findet sich in Tripla, Quadrupla und Kondukten und vielen anderen, wie im daruntergesetzten Beispiel offenbar ist:
c' d' c' b b a g f/f g b g a b c'
f g b g a b c'/c' d' c' b b a g f.

Die Setzung der Brevis im ersten (rhythmischen) Modus (in der ersten Art?) ist, daß die Brevis so in Konkordanz oder Diskordanz gesetzt werden darf, daß sie ihre Anordnung mit dem vorgesetzten und nachgesetzten Ton hat und auf dem Wege irgendeines Colors, ob es im selben Ton oder in verschiedenen (Tönen) ist. Und das versteht man von den Teilen der Stimme in anderen

Modi.

Die Vortrefflichkeit des Tones (Klanges) ist die Vergrößerung oder Verkleinerung desselben durch die Art des Übermuts, in der Vergrößerung, damit er besser gesehen wird, in der Größe (grossitudine), damit er besser gehört wird, in der Gestaltung (fictione), damit er besser ergriffen wird, in der Entlassung (dimissione), damit die Geister zurückgebeugt werden (recurventur).

Die Dissonanz, damit sie Konkordanz ist, ist zwischen der Doppeloktav und Quint und Oktav eine Dissonanz oder doppelt, die gut konkordiert, wie hier (die Oberstimme jeweils eine Oktav höher zu lesen): d' e' f' e'/g e d / d c d e /c d d. Die Copula ist doppelt, eine, die in der Mitte zwischen reinem Organum und Diskant ist, und die andere ist die, die im Abschneiden der Töne geschieht oder Tempus nach Tempus, Tempora nach Tempora nehmend. Und diese Art wird flaiolis(?) genommen. Und einige nennen diese Art Hoketus.

/Kap. 16/ Es folgt über die Quadrupla: Nach vorgesetzten und vorbereiteten Tönen ist der vierte darüber kommende in gebührender Größe (Menge) angeordnet, und diese Art wird Quadruplum genannt. Und man muß wissen, daß das Verfahren des Quadruplums doppelt ist: Das eine ist nach dem eigentlichen Verfahren, das andere nach dem gewöhnlichen Verfahren. Und um dies gut zu erfassen ist dieses unser Vorgehen.

Die eigentliche Lage des ersten wird Oktav und darunter genannt, die eigentliche Lage des zweiten ist in der Doppeloktav und darunter, die eigentliche Lage des dritten ist in der Doppeloktav und darunter mit Vermischung der sechs Konkordanzen, ob in der Einfachheit oder in der Zusammensetzung zu beiden, die eigentliche Lage des Quadruplums ist in der dreifachen Oktav und darunter, was im Werk kaum gesetzt wird außer in Instrumenten, so daß die Longen im ersten (rhythmischen) Modus mit allen vorgenannten konkordieren, nämlich mit den drei vorgesetzten Cantus, ob in einfacher oder zusammengesetzter Konkordanz.

Aber die vorgenannte Eigentümlichkeit wird kaum in irgendeinem gehalten, was in den Quadrupla des Meisters Perotin durch Ganze am Anfang des großen Buches, wo sehr gute und verhältnismäßige und im Color erhaltene Quadrupla gefunden werden, wie ebendaselbst deutlich offenbar ist.

Aber das Quadruplum gewöhnlich genommen, auf das wir gegenwärtig bedacht sind, nimmt in der Höhe und Tiefe die Art des

Triplums an, obwohl es an gewissen Stellen ziemlich viel darüber hinausgeht. Und so wird dieses Quadruplum mit seinen drei verbundenen von einigen doppelter Gesang genannt, weil zwei abwechselnd einmal mit dem einen, einmal mit dem anderen den Hörern wie ein doppelter Gesang sind. Es wird jedoch am meisten auf vollendeten Instrumenten vernommen.

Die eigentliche Lage des ersten unter der Oktav, wie oben, ist aber die Lage des zweiten zwischen der Doppeloktav und einfachen Oktav, die dritte in der dreifachen bis in die doppelte, die vierte in der vierfachen und darunter bis in die dreifache, und dennoch in Adiutorio. Wenn nämlich irgendein Gesang hinsichtlich des untersten Tones seine Oktav nach der Höhe und Tiefe überschreitet, tritt nach dem Verfahren der Anpassung nach dem was notwendig ist, einer in den anderen ein. Aber weil die menschliche Stimme nicht zu solchen steigt, daher bleiben wir unter der doppelten /Oktav/, wenn die Möglichkeit in der Stimme besteht, und schreiten in den vorgenannten Quadrupla mit ihren Regeln fort.

Daher ist die erste Regel: Wenn es auch vom ersten Modus ist, sind alle Longen in Konkordanz mit allen Longen der drei darunter gesetzten zu setzen, wie wir gesagt haben, auf seine Art.

Andere Regel: Wenn man mit dem einen mit einem Verhältnis oder zwei (Verhältnissen) steigt oder fällt, steigt oder fällt man danach mit dem anderen, und so das Fallen und Steigen einmal mit dem einen, einmal mit dem anderen vertauschend, bis man zum Schluß gelangt. Und auf diese Weise versteht man es von allen anderen.

Die dritte Regel ist: Man setzt Colores anstelle der unbekannten verhältnismäßigen Töne, und umso mehr Colores, umso mehr ist der Klang bekannt und wenn er bekannt ist, ist es gefällig.Ebenso setzt man anstelle des Colors im Bereich jedes beliebigen die bekannte Kantilene Copula oder den Punkt oder das Fallen oder Steigen irgendeines Instruments oder den Schluß des Lay.

Dies ist die Setzung (positio) des Johannes genannt de Garlandia über die meßbare Musik.

Anonymi 7 De musica libellus, um 1250:[48]

Nach einer Moduslehre mit einem Abschnitt über die Motette hinsichtlich der Modi und einer Notationslehre beschreibt der

Verfasser dieses Traktats die dreizehn Spezies Einklang, Halbton,Ganzton, kleine Terz, große Terz, Quart, Quint, Oktav, kleine Sext (Halbton mit Quint), große Sext (Ganzton mit Quint), kleine Sept (kleine Terz mit Quint - fehlt CS I, 381a), große Sept (große Terz mit Quint), Tritonus in der Musik, fragt, warum nicht Quart über der Quint gesagt wird, damit man vierzehn Spezies wie die vorhergehenden hätte, nämlich Halbton, Ganzton, kleine Terz und große Terz /über der Quint/, gibt die entsprechende Antwort, nennt noch die notwendigeren Spezies und bringt eine Einteilung der Konsonanzen. Am Schluß folgt noch eine Tonartenlehre.

Ich beschränke mich auf die Wiedergabe des Abschnitts über die Motette, die Antwort auf die Frage, warum nicht Quart über der Quint gesagt wird und die allgemeinen Angaben über die notwendigeren Spezies und die Einteilung der Konsonanzen, wie folgt (CS I, 379b): Es ist zu bemerken, daß die Motette (der Motetus), welchen Modus sie (er) auch sei, vom selben Modus beurteilt werden muß, von dem der Tenor ist. Und der Grund dafür ist, daß der Tenor das Fundament und der würdigere Teil der Motette ist; und nach dem würdigeren und vornehmeren (Teil) muß die Sache benannt werden.

Wenn also die Motette (der Motetus) vom ersten Modus ist, wie Bone compaignie und O quam sancta und viele anderen, und der Tenor vom fünften Modus ist, wird die Motette (der Motetus) nach dem fünften zu beurteilen genannt, weil eine Longa und eine Brevis im Motetus einer Longa im Tenor gleichviel gelten; weil jede beliebige Longa im Tenor nach der oben genannten Regel im ersten Modus eine Longa und eine Brevis gilt/.7 Die Longa aber, usw.

Auflösung (der Frage, warum nicht Quart über der Quint gesagt wird): Quart und Quint sind in der Oktav enthalten und gleicherweise alle vorhergehenden, und deswegen kann nicht Quart mit Quint gesagt werden, weil woraus die Quart und Quint die Oktav bewirken, überflüssig Quart mit Quint genannt würde. Weil die Oktav zweimal hergeleitet würde, und auf diese Weise ist, warum nicht Quart mit Quint gesagt wird.

Es ist zu bemerken, daß der Einklang, die kleine Terz, große Terz, Quart, Quint und Oktav notwendigere Spezies als die anderen sind, weil jeder Diskant mit seinem Tenor in irgendeiner dieser Konsonanzen (ist). Es ist zu bemerken, daß der Einklang und die Oktav perfekte Konsonanzen sind; die große Terz und

die kleine Terz sind imperfekte; die Quart und Quint werden mittlere genannt.

Franco von Köln, Ars cantus mensurabilis, um 1260?, Kap. 11 - 13:[49]

Von den die Satzlehre enthaltenden Kapiteln dieses Traktats geht Kap. 11 über den Diskant und seine Arten (vorher über die Konkordanzen und Diskordanzen und ihre Einteilung), Kap. 12 über die Copula (ligierte und nicht ligierte) und Kap. 13 über die Hoketi (und über das Organum), wie folgt, Kap. 11, über den Diskant und seine Arten: Über die Noten und Pausen gesehen, ist über den Diskant zu sprechen, wie er zu geschehen hat, und seine Arten. Aber weil jeder Diskant durch Konsonanzen geregelt wird, ist über die zur selben Zeit in verschiedenen Stimmen gemachten Konsonanzen und Dissonanzen zu sehen. Eine Konkordanz zu sein wird genannt, wenn sich zwei oder mehrere zu einer Zeit vorgetragene Töne nach dem Gehör vertragen können. Diskordanz aber wird es im Gegenteil genannt, nämlich wenn zwei Töne so verbunden werden, daß sie nach dem Gehör diskordieren.

Es gibt drei Arten der Konkordanzen, nämlich perfekte, imperfekte und mittlere. Perfekte Konkordanzen werden sie genannt, wenn mehrere Töne so verbunden werden, daß einer vom anderen wegen der Konkordanz kaum zu unterscheiden vernommen wird. Und solche sind zwei, nämlich Einklang und Oktav, wie hier: g g/a a/ c c/d d/ h h/c'c'/d'd' e e/c c /d d .

Imperfekte werden sie genannt, wenn zwei Töne vom Gehör sehr verschieden vernommen werden, jedoch nicht diskordieren. Und es gibt zwei, nämlich große Terz und kleine Terz, wie hier: c' h e' d' a g a h c' h a c' h c' d' e' d' c' .

Mittlere aber werden Konkordanzen genannt, wenn zwei Töne verbunden werden, eine bessere Konkordanz habend als die vorgenannten, aber nicht wie die perfekten, und es sind Quint und Quart, wie hier offenbar ist: c' a c'/d' b d' f d f /a f a . Warum aber eine Konkordanz mehr als die andere konkordiert, wird der einfachen Musik überlassen.

Es gibt zwei Arten der Diskordanzen, perfekte und imperfekte. Eine perfekte Diskordanz wird es genannt, wenn zwei Töne so verbunden werden, daß sie sich nach dem Gehör nicht vertragen können. Und es sind vier, nämlich Halbton, Tritonus, große Sept und kleine Sext: c' e' c'/b e' b /e' e' c' h f h /e' b e'/f f e .

Imperfekte Diskordanzen werden sie genannt, wenn sich zwei

Töne nach dem Gehör auf gewisse Weise vertragen können, aber diskordieren; und es sind drei Spezies, nämlich Ganzton, große Sext und kleine Sept: c' d'/e' d' e'/f' d' c'
d' c'/g f g /g e d .

Und man bemerkt, daß sowohl die Konkordanzen als auch die Diskordanzen bis unendlich genommen werden können, wie die Quint mit der Oktav, Quart mit der Oktav, wie hier: f' fis' e' fis'
c G A H
g'/f' e' d' c'
c /c H A G .

Und so in der doppelten und dreifachen Oktav, wenn es in der Stimme möglich wäre. Ebenso muß man wissen, daß jede imperfekte Diskordanz unmittelbar vor der Konkordanz gut konkordiert.

Der Diskant aber geschieht entweder mit oder ohne Text, und mit Text, das ist doppelt: Mit demselben oder mit verschiedenen (Texten). Mit demselben Text geschieht der Diskant in Kantilenen, Rondellis und in einem beliebigen kirchlichen Gesang. Mit verschiedenen Texten geschieht der Diskant wie in Motetten, die ein Triplum oder einen Tenor haben, weil der Tenor jedem Text gleichviel gilt. Mit und ohne Text geschieht der Diskant in Kondukten und in einem beliebigen kirchlichen Diskant, der uneigentlich Organum genannt wird.

Und man bemerkt, daß diesen allen dieselbe Art des Verfertigens ist, außer in Kondukten. Weil in allen anderen zuerst irgendein vorher gemachter Cantus angenommen wird, der deshalb Tenor genannt wird, weil er den Diskant hält und (dieser) von ihm den Ursprung hat. In Kondukten aber nicht so, sondern der Cantus und der Diskant geschehen von demselben. Aber Diskant wird er doppelt genannt: Zuerst wird er Diskant genannt, weil ein Gesang verschiedener, zweitens wird er Diskant genannt, gleichsam vom Diskant (Cantus) genommen.

Die Arten des Verfertigens in diesen ist ein solcher Fortgang: Entweder der Diskant beginnt im Einklang mit dem Tenor, wie hier offenbar ist (ich verzichte hier auf die Wiedergabe der Beispiele). Oder in der Oktav, wie hier. Oder in der Quint. Oder in der Quart. Oder in der großen Terz, wie hier. Oder in der kleinen Terz, wie hier.

Dann weiter mit Konsonanzen begleitend, manchmal an passenden Stellen Diskordanzen beimischend, so daß wenn der Tenor steigt, der Diskant fällt oder umgekehrt. Und man muß wissen, daß der Tenor und Diskant manchmal wegen der Schönheit des Gesangs zugleich steigen und fallen, wie hier offenbar ist: c' c'
a
d' e' e' d' h h a h
b a g fehlt .

Ebenso muß man verstehen, daß in allen (rhythmischen) Modi

am Anfang der Perfektionen (Mensuren, Takte) immer Konsonanzen zu verwenden sind, ob es eine Longa, Brevis oder Semibrevis ist.

Ebenso ist in Kondukten anders zu verfahren. Weil wer einen Konduktus machen will, zuerst einen möglichst schönen Cantus erfinden muß; dann muß er jenen verwenden, wie vom Tenor einen Diskant machend, wie vorher gesagt worden ist.

Wer aber ein Triplum verfertigen will, muß auf den Tenor und Diskant blicken, so daß wenn er mit dem Tenor diskordiert, er nicht mit dem Diskant diskordiert oder umgekehrt. Und er schreitet weiter mit Konkordanzen fort, einmal mit dem Tenor steigend oder fallend, einmal mit dem Diskant, so daß nicht immer nur mit dem anderen, wie es im unten folgenden Beispiel erscheint:

d' d' e' d' e' f' g' g' a' f' e'/g' f' e' f' d' e' f' g' f' e'
g' a' g' f' e' f' e' d' c' d' e'/e' d' e' c' f' e' d' c' d' e'
g g a c' a a/e c d g e .

Wer aber ein Quadruplum oder Quintuplum machen will, nimmt oder betrachtet die vorher gemachten, damit wenn er mit dem einen diskordiert, mit den anderen in Konkordanzen sich verhält; und er darf nicht immer mit dem anderen derselben steigen oder fallen, sondern bald mit dem Tenor, bald mit dem Diskant, usw.

Man muß bemerken, daß sowohl im Diskant wie in den Tripla usw. die Gleichvielgeltung in den Perfektionen (Mensuren, Takten) der Longen, Breven und Semibreven zu betrachten ist, so daß soviele Perfektionen im Tenor gehabt werden wie im Diskant oder im Triplum usw. oder umgekehrt; sowohl die richtigen Töne wie die weggelassenen (obmissas - Pausen) zusammenrechnend, bis zur Paenultima, wo solche Mensur nicht beachtet wird, sondern mehr ein Haltepunkt (organicus punctus) ist. Und dieses über den Diskant einfach Vorgetragene genügt gegenwärtig.

Kap. 12, über die Copula: Die Copula ist ein schneller gegenseitig verbundener Gesang. Die eine Copula ist ligiert, die andere nicht ligiert. Die ligierte Copula ist die, die mit einer einfachen Longa beginnt und mit Zweierligatur cum proprietate und perfectione (Brevis - Longa) fortschreitet, nach der Ähnlichkeit des zweiten Modus; von diesem zweiten Modus aber unterscheidet sie sich, nämlich in der Notation und im Vortrag; in der Notation, weil der zweite Modus am Anfang keine einfache Longa hat, die Copula aber hat, wie hier offenbar ist:

g' g' e' f' d' e' c' d' h c' a h c' d'
(fehlt) .

Aber wenn zwischen die erste einfache und die Ligatur eine Trennung des Modus hinzugefügt wird, dann ist es keine Copula, sondern wird vom zweiten Modus genannt, wie im unten folgenden

Beispiel offenbar ist: e'/f' e' f' d' e' c' d' h c' d' h c'
a f .

Auch im Vortrag unterscheidet sich die Copula vom zweiten Modus, weil der zweite (Modus) aus richtiger Brevis und imperfekter Longa vorgetragen wird; aber diese Copula wird schnell vorgetragen, gleichsam Semibrevis und Brevis bis zum Schluß.

Die nicht ligierte Copula geschieht nach der Ähnlichkeit des fünften Modus. Sie unterscheidet sich jedoch vom fünften Modus doppelt: In der Notation und im Vortrag. In der Notation unterscheidet sie sich vom fünften, weil der fünfte ohne Text überall ligierbar ist, aber diese Copula wird niemals über Text angenommen, und dennoch nicht ligiert, wie hier offenbar ist:
c' c' h a g a h c' h
f e .
A men

Im Vortrag unterscheidet sie sich auch vom fünften (Modus), weil der fünfte (Modus) aus richtigen Breven vorgetragen wird, die Copula aber wird schneller vortragend verbunden. Und dies über die Copula genügt.

Kap. 13, über die Hoketi: Die Verstümmelung ist ein mit richtigen und weggelassenen Tönen (Pausen) verstümmelt vorgetragener Gesang, und man muß wissen, daß die Verstümmelung auf soviele Arten geschehen kann, wie oft es der Longa, Brevis oder Semibrevis geschieht, geteilt zu werden.

Die Longa ist vielfach teilbar; zuerst in Longa und Brevis und Brevis und Longa; und daraus geschieht die Verstümmelung oder der Hoketus, was dasselbe ist, so daß in einer (Stimme) die Brevis weggelassen wird, in der anderen aber die Longa, wie hier offenbar ist (Longen große Buchstaben):
g' g' a' g' F' E' e' e' d'
A' G' F' E' F' F' d' c' (In seculum).

So kann sie auch in drei oder zwei Breven und in mehrere Semibreven geteilt werden. Und aus allen dieser wird die Verstümmelung mit richtigen und weggelassenen Tönen so gesungen, daß wenn einer pausiert, der andere nicht pausiert oder umgekehrt.

Die Brevis aber ist in drei oder zwei Semibreven teilbar; und daraus wird der Hoketus eine Semibrevis weglassend in einer (Stimme) und die andere vortragend gesungen, wie hier offenbar ist (außer vor Schluß ist jeder vierte Ton jeder Stimme eine Semibrevis - Tonhöhen sind ohne Vermerk verbessert): c' h a
c' d' h g c' e' d' c' a h c' d' c' d'
c' d' e' d' c' a h c' c' a h a g .

Und man muß bemerken, daß aus den genannten Verstümmelungen volkssprachige Hoketi aus der Weglassung der Longen und Breven

und auch der Prolation geschaffen werden. Und man muß bemerken, daß in allen diesen die Gleichvielgeltung in den Zeiten und die Konkordanz in den richtigen Tönen zu beachten ist. Ebenso ist es nach dem, daß jede Verstümmelung auf einen vorher gemachten Cantus gegründet werden muß, ob er volkstümlich oder lateinisch ist. Und es genügt über die Hoketi.

Das Organum eigentlich genommen ist ein nicht in jedem seinem Teil gemessener Gesang. Man muß wissen, daß das reine Organum nur über einem Tenor gehabt werden kann, wo eine einzige Note im Einklang ist, so daß wenn der Tenor mehrere Noten zugleich annimmt, es sofort ein Diskant ist, wie hier: c' d' c' d' d' c' d' e'/d' e' c' h c' a h d' c' d' f
e d /f e f g g .

Die Longen und Breven dieses Organums werden mit drei Regeln erkannt. Die erste ist: Was auch immer in der einfachen Note Longa notiert wird, ist lang, und in Brevis kurz und in Semibrevis halbkurz.

Die zweite Regel ist: Was auch immer lang ist, bedarf der Konkordanz hinsichtlich des Tenors; aber wenn eine Diskordanz kommt, schweigt der Tenor oder richtet sich nach der Konkordanz, wie hier offenbar ist: c' d' f' f' c' d' h d' c' c'/
f
c' d' e' e' c'
e f .

Die dritte Regel ist: Was auch immer unmittelbar vor der Pause angenommen wird, die der Schluß der Punkte (Noten) genannt wird, ist lang, weil jede Paenultima lang ist.

So ist zu bemerken, daß sooft im reinen Organum mehrere Noten (figure) im Einklang geschehen, muß nur die erste gestoßen (getroffen) werden (percuti), alle übrigen aber werden im Blühen (in floratura) gehalten.

Anonymi 4 De mensuris et discantu, nach 1272, Kap. 4, Teil 2/3 und Kap. 5 (die Ausführungen in Kap. 4, Teil 1 über die harmonischen Konkordanzen beziehen sich auf den Kirchengesang):[50]

Die Satzlehre in Kap. 4, Teil 2/3 und Kap. 5 im Traktat De mensuris et discantu von Anonymus 4 ist folgende /Zweiter Teil/: Man muß wissen, daß das Wort Organum doppeldeutig (aequivocum) ist. Manchmal wird es reines Organum (organum purum) genannt wie in Iudea et Ierusalem im Duplum oder Descendit de caelis oder Gaude Maria usw. Auf andere Weise wird es Organum genannt, wie im Instrument der Orgel, wie die Weissagung sagt: In Saiten und Orgel.

Manchmal wird es auf andere Weise gesagt wie im dreifachen

Organum (organo triplo), obwohl uneigentlich, wie in Posui adjutorium im Triplum. Manchmal wird es einfaches Organum genannt, wie in einfachen Kondukten. Auf andere Weise, wie die gewöhnlichen Kleriker annehmen, wie in zweistimmigen, dreistimmigen, vierstimmigen Kondukten und ähnlichen, obwohl uneigentlich. Es gibt auch ein anderes Organum, wie es die allgemeinen Alten nannten, und das ist, wie Töne mit Tönen konkordieren. Und diese allgemeine Art aller (ausgenommen die einfachen Kondukten) /ist/ jeder beliebigen Mensur /und/ jedes beliebigen Gesangs usw.

Von der allgemeinen Art schreiten wir so über die doppelten Noten (puncta) der vorgenannten fort und zuerst so: Die folgenden Ausführungen des Verfassers ergeben das Beispiel (große Buchstaben = A - g, kleine Buchstaben = a - g'): c c c G c F / C C C C C C c E c Es c C / C C C C C C. Daher die Regel: Jeder natürliche harmonische Anfang unter sehr guten Organumsängern ist entweder im Einklang oder in der Oktav oder Quint oder Quart oder kleinen Terz oder großen Terz.

Aber der Schluß eigentlich sprechend ist nicht in der kleinen Terz oder großen Terz, obwohl einige ebendaselbst ihre Töne (sonos) uneigentlich beenden. Sondern jeder Schluß /ist/ in der Oktav oder Quint oder Quart oder im Einklang. Und man bemerke, daß in doppelten (zweistimmigen) Organa selten mit der Quart geschlossen wird, sondern häufiger in dreifachen und vierfachen (dreistimmigen und vierstimmigen) gut mit einer anderen Konsonanz usw.

Ebenso ein Beispiel: Die folgenden Ausführungen des Verfassers ergeben das Beispiel: G c G G G F G E G Es G C / C C C C C C C C C C. Noch einmal /in F mit der Quart/ beginnend singend ergibt das Beispiel: F c F G F F F E F C / C C C C C C C C C C. Auf gleiche Weise schreite man beginnend mit der großen Terz vom E beginnend so fort, ergibt folgendes Beispiel: E c E G E F E C / C C C C C C C C. Noch einmal /im weichen E/ mit Synemenon mit der kleinen Terz beginnend, singend (dicendo vel canendo) usw. ergibt folgendes Beispiel: Es c Es G / C C C C Es F Es Es Es C / C C C C C C. Noch einmal mit der Unisonanz beginnend und mit der Oktav schließend usw. ergibt folgendes Beispiel: C c / C C C G C F C E C Es C C / C C C C C C C C; dies ganz mit beliebigem Tempus; es ist jedoch besser, nicht allzueilig, sondern mittelmäßig geschieht die Konkordanz oder Melodie.

Wie wir es über C C der oben genannten gemacht haben, so geschehe es noch einmal über C D. Der Tenor sei C D, das Organum

in der Oktav beginnend und in der Oktav oder Quint oder Quart oder kleinen Terz oder großen Terz oder im Einklang schließend, so (in der Oktav beginnend) ergibt folgendes Beispiel: c d c a / C D C D / c G c F c D / C D C D C D. Ebenso mit der Quint in G beginnend und so mit den vorgenannten schließend: G d G a G G G F G D / C D C D C D C D C D. Ebenso mit der Quart beginnend und schließend usw., wie: F c F a F G / C D C D C D / F F F D / C D C D. Ebenso beginnend mit der kleinen Terz oder großen Terz und so schließend usw., so: E d E a E G E F E D / C D C D C D C D C D. Ebenso im selben Ton mit denselben beginnend wie: C d C a C G C F C D / C D C D C D C D C D.

Noch einmal über C E so: Beginnend in der Oktav, schließend in der Oktav, Quint, Quart, großen Terz oder kleinen Terz und im selben Ton, so (in der Oktav beginnend): c e c h c a c G / C E C E C E C E / c E c C / C E ebenso c C / C E. Beginnend mit der Quint mit denselben so: G e G h G a G G G E / C E C E C E C E C E. Noch einmal über C E beginnend mit der Quart so mit denselben: F/ē7 F h F a F G / C E C E C E C E / F E F C / C E C E. Noch einmal über C E beginnend mit denselben: E e E h E a E G E E E C / C E C E C E C E C E C E usw. Ebenso ist über C F: c F c c c b c a c F c D / C F C F C F C F C F C F. Von allen doppelten Noten steigend auf gleiche Weise fortschreitend.

Ebenso über die fallenden Noten so, und zuerst über den hohen c c so: Beginnend in der Oktav darunter und schließend mit denselben oben genannten so: c c c c c c c c c c / C c /C7a C G C F C C. Noch einmal fallend vom Einklang so: c c c c c c c c c c / c c c a c G c F c C. Ebenso beginnend in a so mit der kleinen Terz. Ebenso über c/c̄7 darunter beginnend in der kleinen Terz so: c c c c c c c c c c / a c a a a G a F a C. Ebenso über c c und darunter so: c c c c c c c c c c / G c G a G/G̅7 G F G/C̅7 und so über alle einzelnen darüber und darunter usw., alle wie es in ihren Beispielen offenbar ist.

Es folgt über die Art, wie wir weiter oben über die Konkordanzen über zwei Noten gesagt haben, und dies nach den sechs harmonischen Konkordanzen so: C C C seien Cantus oder Tenor, darüber mit der Oktav beginnend bei bleibenden ersten beiden Noten, aber nicht verschiedenen, und die dritte danach mit denselben, wie bei hohen c c c, und danach den letzten Ton mit der Quint, Quart, kleinen Terz, großen Terz und dem Einklang unterscheidend wie c c G c c F c c E / C C C C C C C C C und mit Synemenon c c Es c c / C C C C C. Das zweite Zeichen mit den vorgenannten und mit denselben so unterscheidend: c G c c G G c G F c G E c G C / C C C C C C C C C C C C. Noch einmal das zweite Zeichen so unterscheidend: c F c c F G /c̄7F F c F / C C C C C C C C C

E c F C
C C C C. Noch einmal das zweite Zeichen so unterscheidend:
c E c c E G c E F c E E c E C
C C C C C C C C C C C C. Noch einmal das dritte Zeichen so unterscheidend: c E c c C G c/C7F c C E
c C C
C C C.

Was wir darüber gemacht haben, machen wir jetzt darunter so: Der Cantus oder Tenor sei c c c, die hohen in den oberen beginnend; in den tiefen /C C C7, die letzte unterscheidend, nach dieser letzten so: c c c c c c c c c c c c
C C F C C G C C a C C c. Noch einmal die zweite unterscheidend und dritte verändernd so: c c c
C F C
c c c c c c c c c c c c
C F F C F G C F A C F c. Noch einmal die zweite unterscheidend und dritte verändernd so: c c c c c c c c c c c c c
C G C C G F C G G C G a C G
c. Ebenso die zweite unterscheidend und die dritte verändernd so: c c c c c c c c c c c c
C a C C a F C a G C a a C a c. Ebenso die zweite unterscheidend und die dritte verändernd: c c c c c c c c c c
C c C C c F C c G C c
c c c c
a C c c. Und so kann jeder beliebige Gründliche, wenn er will, die einzelnen drei nach der oben genannten Ordnung fortsetzen, wie es in den Konkordanzen des Monochords voller enthalten ist, usw.

/Dritter Teil/ Es folgt über den Diskant. Der Diskant ist die Konkordanz einiger verschiedener Gesänge. Und es ist notwendig, daß daselbst mindestens zwei miteinander konkordierende Stimmen sind nach dem, was Anonymus 4 gesagt hat, und das ist nach der Betrachtung des Verhaltens jener zueinander, was auf vielfältige Weise sowohl aus der Stimme des Diskants als auch der Stimme des Tenors geschieht. Der Cantus oder Tenor ist der erste zuerst hervorgebrachte oder gemachte Gesang. Der Diskant ist der zweitens hervorgebrachte oder gemachte über dem Tenor konkordierend.

Die Konkordanz jener wird so betrachtet: Im ersten Modus hauptsächlich so: Die erste Note des Diskants muß mit der ersten Note des Tenors konkordieren, und dies entweder in der Oktav oder Quint oder Quart oder kleinen Terz oder großen Terz oder im Einklang. Und weil im ersten Modus die erste Note im Diskant lang ist, ist sie auch lang im Tenor, weil sie einander gleich gemacht werden. Über die folgende kurze aber ist keine Sorge, weil sie unterschiedslos gesetzt wird nach dem, was sich besser geziemt, und sie ist einer Zeit gegen eine Zeit im Tenor. Und die dritte Note gleich lang gegen die dritte lange in Konkordanz, wie vorher gesagt worden ist, und die vierte kurz gegen die vierte kurze. Und so schreitet man im ersten Modus fort, soviel es gefällt. Daher die Regel: Alle

ungeraden Noten des ersten Modus sind lang und müssen mit dem Tenor konkordieren; die übrigen geraden aber werden unterschiedslos gesetzt.

Und man muß bemerken, daß man immer drei (Dinge) im Gedächtnis haben muß: Den Ton oder die Proportion, die Konkordanz und das Tempus und was das Tempus betrifft. Und es gibt eine allgemeine Regel unter solchen, die derartige in Gebrauch haben, welche ist: Wenn der Cantus oder Tenor im selben Ton oder Einklang ist, kann der Diskant mit seinem Eonklang bleiben oder in eine andere Konkordanz fallen oder steigen, wie es sich besser geziemt. Und das sagen wir über zwei Noten, wenn sie so viele sind, weil jede letzte konkordieren muß. Anders: Wenn drei Noten sind und eine steigt und fällt oder fällt und steigt usw., muß der Diskant auf gegensätzliche Weise verfertigt werden, wenn er es natürlicherweise hat.

Und es besteht ein Unterschied zwischen jenen und Diskantatoren, die einfache Kantoren genannt werden, weil die einfachen Diskantatoren, wenn der Tenor steigt, selbst auch steigen, wenn der Tenor fällt, fallen sie auch; jene aber nicht, sondern nach der vorgenannten Art.

Und man muß bemerken, daß die Diskantatoren dreifach sind: Einige sind die, die einfache und neue sind; und solche machen es, wie vorher gesagt worden ist, außer auf seltene Weise, weil sie manchmal selbst nicht wissend anders in eine andere Konkordanz als die gleiche fallen oder steigen. Es gibt einige andere, die eine andere vorgenannte Art in Gebrauch haben, und sie sind die wahren Diskantatoren. Es gibt einige andere, die teilweise mit den ersten übereinstimmen und teilweise mit den übrigen usw., wie im folgenden voller offenbar ist.

Man muß bemerken, daß die Art, den Diskant zu machen, nach den wahren Diskantatoren dreifach ist, Die erste Art ist aus benachbarten Proportionen, das ist unter der Quart oder Quint; die andere Art ist aus den entfernteren, die mit den vorgenannten in der Oktav enthalten sind; die dritte Art ist aus den sehr entfernten unter der Quint mit Oktav (Duodezim) oder doppelten Oktav (Quintdezim) oder darüber usw.

Beginnen wir aus den benachbarten, so nicht die Regel des Tenor überschreitend, was dreifach geschieht: Entweder aus den eigeneren wie unter der großen Terz einschließlich oder entfernteren unter der Quint und über der großen Terz, oder aus beiden. Zuerst machen wir eine Klausel (clausam) und eine Note

im gemeinsamen dieser, das ist nach dem letzten Teil, was nämlich so notierend aus der Stimme des Tenors offenbar ist, und zuerst ohne Pause so: c c c c d d c c d c alle Longen dreier Zeiten, weshalb sie der Longa und Brevis im ersten Modus gleichgeltend sind. Noch einmal aus der Stimme des Diskants und vom ersten Modus so: c d e c f mit fallender Plica, d c e d h g mit steigender Plica, gleichvielgeltend der Longa und Brevis, c d e c d h c, ergibt: $\begin{matrix} c & d & e & c & f & d & c & e & d & h & g \\ c & & c & & c & & d & & c & & d \end{matrix}$ $\begin{matrix} c & d & e & c & d & h & c. \\ c & & c & & d & & c \end{matrix}$ Der Text dieser Noten ist in französischer Sprache /Ie cuidai mes maus celer . . . mes ie ne puis . . . amors ne mi lesse/ usw.

Der Diskant ist usw., wie oben gesagt worden ist. Und man muß bemerken, daß der Diskant mit dem Tenor viele und noch mehr Erwägungen hat. Es folgt eine Darstellung möglicher Kombinationen rhythmischer Modi im zweistimmigen Diskant, auf deren Wiedergabe ich verzichte.

/Kap. 5./ Es folgt über die dreistimmigen und vierstimmigen und die Copula. Über die dreistimmigen so: Der Diskant vom ersten Modus sowohl aus der Stimme des Tenors als auch aus der Stimme des Diskants sei vorgesetzt oder gegeben. Der Tenor so: F G G D F mit kurzer Pause, weiter F F a G F mit kurzer Pause, und so können wir nach der Ordnung des ersten Modus verstehen, und es wird Omnes genannt (gesungen) nach dem, was aus Viderunt omnes ausgezogen wird und so durch Wiederholung zweimal oder dreimal oder mehrfach genügt hinsichtlich des Tenor, usw. Der Diskant oder zweite Gesang so: beginnend im selben Ton, nahe fortschreitend unter der Quint so: F E F G F mit kurzer Pause und mit oben genannter Ordnung, c h c b a G a mit kurzer Pause, und dann c b c a a G c c a G a G kurz, man wiederhole, usw. Und so fügen wir den beiden vorgesetzten konkordierenden Melodien eine dritte Melodie hinzu und sie wird von einigen Triplum wie der zweite Gesang Duplum und der Tenor erster genannt. Im Triplum so: nahe und dies unter der Oktav: a b c b d c mit kurzer Pause mit demselben oben genannten Modus c rundes b c b a /G F/ drei für die Longa, a c d c d c d c b a/G/ drei für die Brevis, a b c b kurz, man wiederhole, usw. (eine überzeugende Übertragung dieses Beispiels ist mir nicht gelungen).

Die ungeraden Noten des ersten Modus im Duplum verhalten sich in Konkordanz zu den ungeraden Noten im ersten oder Tenor, und dies nach der Konkordanz des Einklangs oder der Oktav für die Konkordanz oder perfekten Konkordanzen oder Quart, Quint für die mittleren Konkordanzen oder kleine Terz, große Terz

/für die imperfekten Konkordanzen/, obwohl die große Terz und kleine Terz bei einigen nicht so erwogen werden. Jedoch bei den besten Organumsängern (organistas) und wie in einigen Ländern wie in England in der Heimat, die Westcuntre genannt wird, werden sie beste Konkordanzen genannt, weil sie ja bei solchen mehr im Gebrauch sind.

Es gibt einige gute Organumsänger und Macher von Gesängen, die nicht regelmäßig nach der vorgenannten Erwägung Diskordanzen anstelle der Konkordanz oder Konkordanzen setzen, und dies setzen wir mit einer gewissen Feinheit der Noten (punctorum sive notarum) und Töne (sonorum) wie der Ganzton (tonus) vor der perfekten Konkordanz, ob sie die Paenultima oder anders ist, weshalb die Regel ist: Jede Paenultima vor der Pause, die der Schluß der Noten genannt wird, ist lang (Longa). Und wenn die Paenultima ein Ton in der Oktav (tonus in duplo) über dem Tenor ist, wie im Organum purum, wird sie am besten konkordant sein, obwohl der Ganzton keine Konkordanz ist. Und diese Art wird unter reinen Organumsängern (puros organistas) und unter den organizierenden Lombarden sehr verwendet.

Aber es besteht ein Unterschied, weil Organumsänger in ihren Büchern die Ultima setzen, die nach der Paenultima im selben Ton (sono) mit dem Tenor oder in der Oktav ist, aber einige Lombarden setzen manchmal die Ultima, manchmal nicht, und weichen unter der Absicht (sub intentione) der letzten Konkordanz im selben Ton zurück. Jedoch die Konkordanz ist keine Philosophin.

Das Beispiel der Konkordanz des oben genannten Ganztons im Organum purum ist offenbar: g g für die blumig gemachte (florificata) Longa, wie sie im Organum purum verwendet wird, e c mit passender Pause, b d b d gemeinschaftlich, und dann d b G mit Pause, b d b d gemeinschaftlich, b c a a berührend getrennt ohne Florificatio, mit oder ohne Verlängerung des Schlusses G; wessen Ganzen Tenor ununterbrochen G ist und G am Schluß auf dauerhafte Art wie im Burdon der Organa. Und solches Beispiel oder ähnlich ist an vielen Stellen des Organum purum offenbar oder wird offenbar sein, und am meisten, wie im folgenden siebten Kapitel voller gezeigt werden wird oder gezeigt wird.

Beispiel im Diskant so: Dessen Tenor ist G/F/ zweimal oder dreimal oder mehrfach, und der Diskant Duplum c d e f, mit Fall mehrfach gesagt (gesungen), usw. Und so ist offenbar, daß die gemeine oder verdrießliche Diskordanz, die die Sext ist, und verwerflich von allen im größeren Teil, auch selbst Paen-

ultima vor der perfekten Konkordanz ist, die die Oktav ist, die beste Konkordanz geschieht unter solcher Anordnung und Setzung der Noten oder Töne, wie vorher gesagt worden ist. Und so verstehe man es von den anderen Diskordanzen, wie im folgenden voller offenbar ist. So verstehe man es auch ohne Schluß-Paenultimas.

Noch einmal gibt es einige, die die vielfachen Diskordanzen vor einer perfekten Konkordanz wie vor der Oktav vervielfachen, und sich daher allzusehr freuen und lachen, und es scheint wunderbar groß zwischen (unter) ihnen, daß dies geschehen kann wie d f c d c b c im oberen, im unteren D D E F E D C (zusammen: d f c d c b c / D D E F E D C). Und so vernimmt man alle anderen ähnlichen diskordanten Proportionen hinreichend mit einigen anderen nachgesetzten, usw.

Und man bemerke vor der Quint, und dies wird im Organum purum und an einigen anderen Stellen gefunden. Aber es /ist/ schwierig für den gewöhnlichen Menschen, dies zu machen, und dies erklären wir im folgenden siebten Kapitel voller, usw.

Bei gut bereiteten zwei vorgesetzten, Duplum mit dem ersten, wie gesagt worden ist, oder daß sie sich gegenseitig genügend verhalten, denen ein Triplum hinzugefügt wird, das auf eine Weise so gehabt werden kann: a b c d c kurze Pause, von derselben oben genannten Art, weiter c b c b a G F drei für jede Longa, a c d c d c b a G drei für jede Brevis, a b c b, man wiederhole, soviel es gefällt, und es wird gut mit den vorgenannten konkordieren.

Die Regeln des Triplums sind diese: Wenn es im ersten Modus ist, müssen alle ungeraden Noten mit allen ungeraden des Duplums so konkordieren, daß die erste mit der ersten, die dritte mit der dritten, die fünfte mit der fünften (konkordiert) und so über die einzelnen. So sagen wir auch, daß alle ungeraden Noten mit allen ungeraden des Tenors konkordieren müssen, die erste mit der ersten, die dritte mit der dritten, die fünfte mit der fünften, und so von den einzelnen usw.

Dann folgern wir so: Das Duplum konkordiert mit dem ersten mit jeder seiner Ungleichheit, das Triplum auf gleiche Weise mit dem ersten und das Triplum mit dem Duplum mit jeder seiner Ungleichheit, also jeder beliebige mit jedem beliebigen und /jeder beliebige/ mit den beiden anderen, weil alle drei gegenseitig konkordieren und konkordieren werden.

Alle geraden Noten im Triplum werden unterschiedslos gesetzt

und dies in Konkordanz oder außerhalb. Jedoch die guten Kantoren setzen die geraden Noten, wie sie besser zusammenfallen oder zusammenkommen, und mit den geraden im Duplum und mit den geraden im ersten so: Wenn das Duplum steigt, fällt das Triplum und umgekehrt. Und dies einmal oder zweimal oder höchstens dreimal.

Auf gleiche Weise macht es das Triplum mit dem Tenor einmal oder zweimal oder höchstens dreimal, weil es unter diesen für einen Schimpf gehalten wird, wenn einer allzusehr mit dem anderen von jeder Gattung steigt, wie im folgenden voller offenbar werden wird.

Auf gleiche Weise verstehe man es von dem mit den vorgenannten zusammengefügten Quadruplum: Wenn es im ersten Modus ist, müssen alle ungeraden Noten mit allen ungeraden im Triplum und Duplum und ersten konkordieren. Wenn es nun mit einem derselben steigt, kann dies zwei- oder dreimal wie bei den anderen oben genannten geschehen; aber man muß sich einmal mit dem Triplum, einmal mit dem Duplum, einmal mit dem ersten entgegenstellen (opponere se . . . cum) oder mit denselben im Einklang zusammenkommen. Und so verstehen wir es manchmal und nicht viel von den anderen, was allzusehr vernommen wird.

Aber man bemerke, daß das Quadruplum ihn manchmal in Diskordanz mit einem der vorgenannten setzen kann, was das Triplum mit seinen unten liegenden nicht machen kann, wie wenn es sich in die große oder kleine Terz mit dem Tenor oder Duplum setzte, und die drei anderen wären konkordable oder konkordante in der Oktav, Quint, Quart. Und so wird aus Notwendigkeit eine diskordante Sext sein, wenn die große oder kleine Terz vom Tenor eine Terz darüber wäre. Und das ist sehr bewundernswert, wie diese ohne Uneinigkeit (discordia) gegenseitig Mitleid haben können (ad invicem compati).

Die übrigen Eignungen (competentia) werden im folgenden erklärt. Schluß des fünften Kapitels.

Magister Lambertus (Pseudo-Aristoteles, Pseudo-Beda venerabilis), Cuiusdam Aristotelis tractatus de musica, um 1275:[51]

Der ziemlich umfassende Traktat des Magisters Lambertus (auch Pseudo-Aristoteles und Pseudo-Beda venerabilis genannt), Cuiusdam Aristotelis tractatus de musica enthält eine Lehre von den Spezies, im Zusammenhang mit der Erörterung des Halbtons einige Ausführungen über die falsche Musik (falsa musica), eine Darstellung der Konkordanzen und Diskordanzen und eine Lehre von

den Gattungen Diskant und Hoketus (das Organum ist entgegen der Ankündigung CS I, 269a nicht behandelt).

Ich beschränke mich auf die Wiedergabe der Einleitung in die Lehre von den Spezies, des Abschnitts über die falsche Musik, die Darstellung der Konkordanzen und Diskordanzen (beginnend mit einer Bemerkung über den Tritonus) und die Gattungslehre wie folgt: (CS I, 257a) Es gibt aber zwölf Spezies, aus denen jeder Gesang zusammengesetzt wird, nämlich Einklang, Ganzton, Halbton, große Terz, kleine Terz, Quart, Quint, große Sext, kleine Sext, kleine Sept, letzte Oktav.

(CS I, 258a) Jetzt aber erhebt sich die Frage, was oder welche die Notwendigkeit der falschen Musik oder der falschen Veränderung (mutatio) in der regelmäßigen Musik ist. Da nämlich nichts Regelmäßiges das Falsche annehmen darf, sondern vielmehr das Wahre, ist dazu zu sagen, daß die Veränderung oder falsche Musik nicht ungebräuchlich ist, sondern vielmehr notwendig wegen der zu entdeckenden guten Konsonanz. Denn wenn wir die Quint haben wollen, gebührt es sich aus Notwendigkeit, daß wir drei Ganztöne mit einem Halbton haben, so daß wenn irgendeine Note in fa b mi ist, unter dem quadratischen h, und die andere im hohen f fa ut nach der Natur, dann ist dort keine Konsonanz, sondern eine sehr schlechte Dissonanz mit dem Halbton, weil dort nicht drei Ganztöne mit einem Halbton, sondern nur zwei mit doppeltem Halbton sind. Gleichwohl können sie ebendaselbst geschehen, aber dies durch falsche Musik.

Durch falsche Musik zu geschehen nennen wir es, wenn wir aus einem Halbton einen Ganzton machen oder umgekehrt. Sie ist jedoch nicht falsch, sondern verändert. Dies aber wird erkannt durch das Zeichen des quadratischen h oder runden b an der veränderten Stelle gesetzt, so daß wir das harte mi zum hohen fa mit dem Zeichen des quadratischen h singen oder das runde b in h fa mi oder in ähnlichen setzen, so daß dann in der Proportion des Tones die Quint eine Konsonanz sein wird. Und daher ist die falsche Musik manchmal notwendig; auch damit jede Konsonanz oder Melodie in jedem beliebigen Zeichen vervollkommnet wird.

(CS I, 259a - 260b ohne die Angaben über die Proportionen) Außerdem gibt es einige, die den Tritonus zu den vorgenannten Spezies zählen, zu deren zu unterscheidender Kenntnis und auch unschädlich zu machendem Irrtum vieler wir sie wiederum mit Beweis und Kunst bilden, Beispiel mit der Bemerkung: Sechs jedesmal vier sind die Spezies, aus denen jeder Gesang zusammengefügt wird, nämlich Einklang, Ganzton, Halbton, große Terz, kleine

Terz, Quart, Quint, große Sext, kleine Sext (CS I, 259b fälschlich: Semiditonus cum diapente), große Sext, kleine Sept, zu diesen der Ton der Oktav.

Einige dieser Spezies aber sind konkordante, einige diskordante, einige mehr, einige weniger. Eine Konkordanz zu sein aber wird es genannt, wenn zwei Töne in derselben Zeit miteinander vertragen werden (compatiuntur), so daß der eine mit dem anderen nach dem Gehör eine angenehme Melodie ergibt; dann ist es eine Konsonanz.

Diskordanz aber wird es im Gegenteil genannt; da also die Diskordanz der Konkordanz entgegengesetzt wird und man das eine entgegengesetzt ohne (CS I, 260a wohl fälschlich: propter) das andere nicht wissen kann, daher ist die Diskordanz der harte Zusammenprall miteinander gemischter Töne; nämlich wenn nur die Töne in demselben verbunden werden, so daß nach dem Gehör einer mit dem anderen nicht vertragen wird, dann ist es eine Dissonanz.

Denn ein gewisser tiefer Ton mit einem hohen vermischt wegen einer beliebigen Konkordanz, wird sofort der Geist verletzt und wird im einen Teil betreffenden Sinn, wie im Ohr Dissonanz erzeugt, die schlechtklingende genannt wird: von cacos, was schlecht ist, und phonos, was Ton (sonus) ist, gleichsam ein schlechter Ton.

Einige dieser (Diskordanzen) aber werden imperfekte genannt, einige mittlere und einige perfekte. Imperfekte aber sind der Ganzton, Halbton und der Tritonus, weil je näher sie gefunden werden, umso schlechter (sind sie), und je entfernter, desto besser. Die mittleren aber sind die große Terz und kleine Terz (CS I, 260a wohl fälschlich: semitonium). Perfekte aber sind die große Sext und kleine Sext.

Man muß aber wissen, daß so wie es sechs Töne gibt, aus denen die ganze Musik gebildet wird, so es auch nur sechs Konkordanzen gibt, deren ersten Arten (prima genera) auch die allgemeinsten sind. Andere aller Konkordanzen aber sind fremd; die erste nämlich ist die Quart, die zweite die Quint, die dritte die Oktav, die vierte die Quart mit Oktav (CS I, 260b wohl fälschlich: cum diapente), die fünfte die Quint mit Oktav (entsprechend), die sechste die Doppeloktav.

Die erste und vierte dieser werden nach dem, was sie an sich sind, imperfekte genannt; die zweite und fünfte sind mittlere; die dritte und sechste sind perfekte Konsonanzen nach Boethius.

(CS I, 269a/b) Zuerst also muß man wissen, daß es nur drei Gattungen gibt, durch die die ganze meßbare Musik auseinanderläuft, nämlich Diskant, Hoketus und Organum. Der Diskant aber ist der Gesang zweier oder dreier Stimmen irgendwelcher verschiedener Gattungen, in dem nur drei Konsonanzen sind, nämlich Quart, Quint und Oktav, durch Zusammensetzung (compositionem) langer und kurzer Noten, der nach der zwei enthaltenden Mensur natürlich ebenmäßig eingerichtet bleibt.

Daher ist zu bemerken, daß es im allgemeinen drei Spezies gibt, durch die alle Arten, das ist jeder Gesang, in dem die Art (maneries) besteht, erkannt und unterschieden und auch eingerichtet werden, nämlich Note, Zeit und Maß. Und weil dessen Diskant durch die genannte Zusammensetzung unter einer gewissen Ausmessung der Zeit oder Zeiten, durch verschiedene Kapitel erklärt werden, daher sehen wir zuerst über die Darstellung und Form der Noten sowohl der einfachen wie zusammengesetzten, wieviele Zeiten jede beliebige Note für ihren Teil in sich enthält; und auch über die Pliken, und über die Eigentümlichkeiten und Unterschiede derselben; und wie durch dessen Noten die Länge oder Kürze des Gesangs bezeichnet wird.

(CS I, 281a/b) Da weiter oben über die Verschiedenheit der vielfachen Noten und über die Modi von vielen anderen vorhergehenden gesprochen worden ist, ist jetzt aber von einer gewissen abgeschnittenen Harmonie zu sprechen, die, soweit es uns betrifft, gewöhnlich Hoketus genannt wird; hinsichtlich welcher zu betrachten ist, daß sie ein und dasselbe Maß einhält, wie es in den vorgenannten Modi enthalten ist, aber im Werk und Ton (in opere sonoque) verschieden gemacht wird. Daher ist zu bemerken, daß die abgeschnittene Musik, das ist die Hoccitatio, jene ist, die nach dem richtigen und weggelassemen Ton ist, nämlich wenn von irgendeiner Vollkommenheit (perfectione) eine Zeit abgeschnitten wird.

Und das sagt der Verfasser zweifach, denn manchmal geschieht die Abschneidung vom Anfangsteil, manchmal vom Schlußteil; wie in der Schrift deutlich in gedrängter, kurzer Rede durch Sprache und Noten erklärt wird; zum Beispiel: Wann auch immer zwischen zwei langen Noten eine Pause (suspirium) nicht in die Mitte, sondern an die Seite irgendeiner Note gesetzt gefunden wird, hält jene Note, deren Strich näher ist, eine Pause ein; wenn nämlich der Strich näher der vorhergehenden Note erscheint, wird sie (die Pause) vom Schlußteil genommen; wenn sie aber nä-

her der unmittelbar folgenden Note erscheint, dann wird sie vom Anfangsteil derselben genommen, wie hier, Beispiel.

Und dadurch ist zu verstehen, daß kein Strich zwischen zwei Noten die Mitte einhalten darf, sondern bei jener zu stehen gehalten wird, von der sie genommen wird, wie in In seculum offenbar ist. Und in der dritten Umkehrung desselben zweiten Modus, weil wenn er (der Strich) die Mitte hält, dann kann ein Zweifel bestehen, ob die Zeit (tempus) von der vorhergehenden oder unmittelbar folgenden Note genommen wird.

Wenn daher jemand fragt, wessen diese Harmonie sei, ist darauf zu antworten, daß in der Art eines jeden beliebigen Modus anders auf die Gleichvielgeltung zurückzuführen eingehalten wird, und jenes Modus sein könnte, in dem gemessen zu werden scheint. Dann ist zu fragen, wie es sich im Werk oder im Gesang verhält. Die Antwort, daß von zwei oder wenigstens von drei gesungen wird, wegen der zu vollendenden Konsonanz.

Aber nur von zwei geschieht die Verstümmelung, jeder seinen Ton abwechselnd, sowohl den richtigen wie den weggelassenen, so daß zwischen ihnen die kleine Pause oder irgendeine größere oder kleinere Pause nicht leer bleibt, wie in folgenden Beispielen (CS I, 281b wohl fälschlich: exemplum statt exemplis) offenbar sein wird, Beispiel. Beispiel nach der Anordnung und dem Maß des ersten Modus, Beispiel. Die Beidseitigkeit (altrinsecatio) gegen denselben ist offenbar.

Anonymus St. Emmeram, 1279, Quoniam artis musicae mensurabilis ab excellentibus in arte musicis compilatam, Kap. II b/c, IV, V a/b, VI:[52]

Aus den die Kompositionslehre betreffenden Kapiteln II b/c, IV, V a/b und VI des ungemein schwer zu übersetzenden Anonymus St. Emmeram, 1279, Quoniam prosam artis musicae mensurabilis ab excellentibus in arte musicis compilatam gebe ich nur mir in ihrer Übersetzung einigermaßen gesicherte und verständliche, die Komposition betreffende Partien (nämlich der Glossen, zu deren Anfang jedoch die unterbrochen unterstrichenen Formulierungen, auf die sie sich als Glossen beziehen, stehen bleiben müssen, jedoch ohne allgemeine Ausführungen) wieder, wie folgt (Kap. II b. Über Hoketi):

Wer du mußt, Lieber (Quis debes care), usw. Weil der Darsteller (Verfasser der Metren) im vorhergehenden von dem, was zum derartigen Sein der Arten beiträgt, Erwähnung getan hat, näm-

lich von den Übereinstimmungen (conuenientiis) und Gleichvielgeltungen (equipollentiis) derselben, daher strebt der Darsteller an dieser Stelle an, von diesen, die zum guten Sein derer beitragen, wie zu den Übereinstimmungen und Gleichvielgeltungen und auch zur zu unterscheidenden Ordnung den Plan zu erklären, nämlich über die Hoketi, durch die jede Gleichvielgeltung oder Übereinstimmung der Noten und jede Gattung und Wirksamkeit und Erkenntnis, Eigenschaft (uirtus) und Natur derselben vollkommen erkannt und gehabt wird. Welche Hoquetatio nämlich von uns und anderen autonom (authonomatice) harmonisch genannt werden kann.

Und man bemerke, daß Harmonie, wie Isidor sagt, das Harmonische der Stimme (modulatio uocis) und die Eintracht sehr vieler Töne (concordia plurimum sonorum) oder die genaue Zusammenfügung ist, die die Geister der Hörer erregt und ergötzt, die Wissenden und Singenden zu jedem zu kennenden und vorzutragenden und leicht zu komponierenden Geschlecht der Gesänge erfüllt und unterweist. Es folgt eine allgemeine Bemerkung an die Leser.

Man wisse also, daß jene Hoquetatio entweder durch Abschneiden der Töne oder ohne Abschneiden geschieht. Wenn sie ohne Abschneiden ist, ist dies doppelt, weil entweder mit oder ohne Text. Wenn mit Text, so ist es nach dem ersten Modus, zweiten oder dritten usw. oder nach der Übereinstimmung eines Modus mit dem anderen oder mehreren und dies durch Borgen der Töne und Pausen genau von beiden Seiten, und manchmal kann dabei ein Abschneiden gefunden werden, doch ist dies selten. Wenn es ohne Text ist, besteht dieselbe Beidseitigkeit (altrinsecatio), aber häufiger borgend und auch abschneidend.

Wenn es aber durch Abschneiden der Töne ist, ist dies doppelt, weil entweder über dem Tenor eines Modus oder mehrerer (Modi), oder ohne irgendeinen Tenor oder auch (irgendein) Fundament. Wenn über dem Tenor, sei dieses Abschneiden geordnet, das ist ohne Text, wenn es nicht manchmal in Motetten Anwendung findet, wie es in Poure secors oder ähnlichen offenbar ist.

Und man bemerke, daß diese Beidseitigkeit zweimal oder dreimal oder mehrmals nacheinander nach dem gemeinsamen Willen des Setzenden (imponentis - componentis?) geschieht oder durch öfter unterbrochene Beisetzung (appositionem) des Diskants. Und dies doppelt entweder durch von beiden Seiten einfache oder zusammengesetzte Töne oder aus einer Stimme sind es einfache und aus der anderen zusammengesetzte.

Und man bemerke, daß solches Abschneiden der Töne durch zwei-

zeitige Longen oder Breven geschieht, manchmal regelmäßig, manchmal unregelmäßig angeordnet, wie der Text nachher erklärt; oder es geschieht auch durch nach richtiger Ordnung und regelmäßig oder auch hinsichtlich der abwechselnden Anordnung unregelmäßig angeordnete Semibreven, wie der Text am nächsten vorliest.

Wenn es aber ohne eigentlichen Tenor irgendeines Modus ist, dann finden wir sowohl unregelmäßig und ungeordnet (inordinate) gesetzte, gleicherweise auch ungeordnete (confuse) Longen wie Breven wie auch Semibreven, so daß sie kaum oder niemals auf eine bestimmte Zahl der Gleichvielgeltung hinsichtlich irgendeines Modus oder einer Manier zurückgeführt werden.

Über die einzelnen Anordnungen derselben über Text (litteram siue textum) teilen wir eine Fülle von Beispielen mit, von den regelmäßigen besonders bestimmte Regeln zuweisende, und zuerst von den hoketierten Semibreven wie von den Longen oder Breven Erwähnung machende, weil sie niemals in verschiedenen Gesängen mit verschiedenen Gleichvielgeltungen angeordnet werden, außer es wäre in Hoketis.

Man bemerke also, daß durch kleine Pausen in verschiedenen Gesängen (Stimmen) gesetzte ungleiche Semibreven beim Hoketieren so kunstvoll gesetzt werden, nämlich daß die kleine Semibrevis und ihre kleine Pause im Triplum sind, die große aber und ihre kleine Pause im Duplum, das ist im zweiten Gesang sind, jedoch bei in solchen bestehendem Tenor. Im Quadruplum allerdings finden wir diese alle ungeordnet gesetzt und das ist, weil das Quadruplum jedem beliebigen der Gesänge kniefällig verehrt wird (nititur adulari).

Ungeordnet getrennte (Confuse spretas), usw. Hier will der Darsteller zeigen, wie dessen Semibreven durch verschiedene Gesänge und besonders durch Hoketen ungeordnet gesetzt sind, wie es im Triplum von Manere des kurzen Modus und in einigen hoketierten Kondukten ohne eigentlichen Tenor, wie im hoketierten Aue Maria offenbar ist. Und man bemerke, daß solche Hoquetatio nach dem gemeinsamen Willen der Errichtenden entweder ununterbrochen oder auch unterbrochen oder mit einfachen oder mit zusammengesetzten Tönen (Stimmen - uoces) geschieht.

Wenn also eine solche Hoquetatio gefunden wird, ist sie perfekt, wodurch sie von sich (aus sich - de se) ist oder auch imperfekt. Wenn sie perfekt ist, dann geschieht solche Hoquetatio durch Andersseitigkeit (altrinsecationem) der Abschneidungen

(resecationum), fortlaufend von einem Gesang zum anderen gemeinsamen, wie die vorgesetzten Beispiele deutlich zeigen. Wenn sie imperfekt ist, dann wird die Abschneidung aus einer Stimme allein gefunden, wie in diesem Beispiel offenbar ist, Beispiel Manere. Und man wisse, daß der Diskant eine solche Abschneidung der Töne (Stimmen) öfter unterbricht. Es folgt eine allgemeine Bemerkung.

Wenn der Modus sicher ist (Si modus est certe), usw. Nach oben getaner Erwähnung von den hoketierten Semibreven, wie (quomodo et qualiter) sie angeordnet werden müssen, und dies im kurzen Modus, nämlich im ersten und zweiten Modus, will der Darsteller hier die Reihe des langen Modus erklären, sagend, daß dieselbe Reihe und Ordnung, die von den hoketierten Semibreven gegeben worden ist, auch von der kleinen Brevis und kleinen Longa zu machen ist, im langen Modus gegenseitig hoketiert, das ist, daß die kleine Brevis im Triplum und die kleine Longa im Duplum ist.

Und wie die vorgenannten Semibreven manchmal entlehnt werden, sind sie mit gleicher Zahl entlehnt so und jene, denn auch jene öfter im Voraus angeordneten, deshalb, weil der kurze Modus regelmäßig und natürlich aus dem langen entsteht, führt er den anderen den Weg der Abwechslung und Verschiedenheit ein. Das Beispiel, wie dessen Longen und Breven im langen Modus regelmäßig angeordnet oder hoketiert werden müssen, ist hier offenbar, Beispiel In seculum.

Nun werden sie abgewechselt (Nunc alternantur), usw. Hier gibt der Darsteller die Lehre, daß die oben genannten sowohl langen wie kurzen und halbkurzen (tam longe quam breues et semibreues) Töne nicht immer regelmäßig angeordnet werden. Das Beispiel, wie sie von der vorgenannten Regel abweichen, ist offenbar, Beispiel Portare.

Wenn der Modus hier zu je drei (Si modus hic terne), usw. Weil der Darsteller im vorher Gesagten die Kenntnis der Töne in Hoketen vorlas, bisher damit durch sie die Gleichvielgeltungen der Modi voller gehabt werden, weil sie daselbst besonders (precipue et specialiter) ausgedrückt werden, und deshalb will der Darsteller keineswegs zur Kenntnis der Hoketi durch Abschneidung der vorgetragenen Töne (Stimmen), sondern viel mehr nach den eigenen Tönen seines Modus Erwähnung tun. Und man bemerke, daß die vorläufigen Teile (partes preambule) gleichsam die dieses Kapitels sind (sunt quasi de esse huius

capituli), deshalb, weil durch sie die Gleichvielgeltungen der Modi und Abschneidungen und Abwechslungen der einfachen Noten (simplicium figurarum) allgemein erklärt werden.

Wenn nämlich diese Teile hier gleichsam vom guten Sein (de bene esse), ja vielmehr der Lehre zuliebe zurückgestellt werden und auch, damit niemand zu meinen vermutet, daß alle Töne (Stimmen) in der Hoquetatio durch Abschneidung gleichsam gesetzt werden, und deshalb die Kenntnis der perfekten und durch ihre Modi eigentümlich gesetzten Töne (Stimmen) ohne jede Abschneidung deutlich zeigt. Und dies besonders und ausdrücklich durch die dritte hoketierte Art, sagend, daß in ihr und in anderen perfekten Arten die Hoquetatio der Longen und Breven nach dem Willen gemeinsam angeordnet ist, wie hier und in gleichen offenbar ist, Beispiel Pro patribus.

Die übrigen setzt man zusammen (Cetera compone), usw. Hier will der Darsteller zeigen, wie der Zusatz (appositio) des Diskants öfter die gemeinsam wohlgeordnete Abwechslung der Töne durchbricht, sagend, daß nicht nur eine solche für sich gesetzte Hoquetatio einfach gefunden wird, sondern vielmehr die Anordnung des Diskants nach irgendeiner Manier oder einem Modus durch die Übereinstimmung der Gleichvielgeltenden daselbst mehrfach gefunden geschieht, außerdem (ad hoc), daß der Gesang der Harmonie gefälliger und angenehmer scheint.

(Kap. II c. Über Motetten): So kurz (sic breuis), usw. Oben über die im kurzen und gleicherweise auch im langen Modus gesetzten Hoketi ausgeführt, deshalb weil durch sie jedes Geschlecht der Gleichvielgeltung erklärt wird und weil die Anordnung derselben doppelt ist, und dies insgesamt ohne Text wie der vorhergehende Unterricht zeigte, und deshalb strebt jetzt der Darsteller zur Kenntnis der Motetten zu gelangen, in denen gleicherweise eine doppelte Manier gefunden wird, noch mehr, damit von jedem Geschlecht der Gesänge eine vollkommenere Kenntnis gehabt wird, besonders sagend, daß der lange Modus in Motetten nach dem gemeinsamen Willen der Errichtenden nach der Übereinstimmung und Ordnung der Arten angeordnet wird, und daher ist von diesem, da er nach dem Belieben der Komponierenden angeordnet wird, keine Erwähnung zu tun.

Der kurze (Modus) aber, der vom langen den Ursprung herleitet und einführt, ist hinsichtlich der Kunst schwieriger, denn er hemmt und verwirrt manchmal die ihn nicht zu komponieren wissenden Singenden. Noch mehr aber, damit seine Kenntnis (no-

titia siue cognitio) leicht gehabt wird, bemerke man, ob der Tenor im langen Modus der dritten oder vierten Art, häufiger jedoch der fünften ist. Denn wenn er der dritten oder vierten ist und dies regelmäßig nach der Kunst, wird er einfach in die sechste Art verwandelt, nichts anderes hinzugefügt und nichts anderes vertauscht. Dasselbe Urteil in Motetten und überall, ob sie ohne Text oder mit Text sind, ist es in solchen zu beachten und so wird der kurze Modus hervorgebracht.

Man muß jedoch wissen, daß alle in solchen durch Gleichvielgeltung wohlgeordneten oder durch irgendwelche Übereinstimmung von der eigentümlichen Regelmäßigkeit des Modus abweichenden Stimmen in Semibreven zu verwandeln sind; nämlich wenn die Brevis und Longa zweier Zeiten oder umgekehrt für die Longa dreier Zeiten gefunden werden, ist es nämlich notwendig, daß sie in zwei ungleiche Semibreven verwandelt werden; wenn aber drei Breven, (dann) in drei Semibreven und gleiche. Und so ist über die übrigen dasselbe Urteil zu haben.

Wenn der Tenor in diesen der fünften (Art ist)(Si tenor hiis quinte), usw. Hier fügt der Darsteller weiter an, wie der kurze Modus von der fünften Art entrissen genannt wird, sagend, daß die fünfte Art in beiden Fällen in die zweite verwandelt wird, wie es am Schluß dieser Erklärungen durch Beispiele deutlich offenbar ist.

Und die genügenden Semibreven (Semibreuesque satas), usw. Hier sagt er, daß alle Stimmen durch Gleichvielgeltung, gegeben wegen des Überflusses des Textes oder wegen des Schmuckes der Musik, in Semibreven zu verwandeln sind, wie weiter unten in jenem Beispiel sub Herodis und in gleichen offenbar sein wird. Wenn aber jemand diese Lehre seinem Gedächtnis anvertraut, wird er ohne Mühe alle aus der dritten oder gleicherweise vierten und aus der fünften Art komponierten und gemachten Motetten vom langen Modus in den kurzen oder auch umgekehrt nach gemeinsamem Willen verwandeln können, wenn nicht die Überflüssigkeit (superfluitas) der Semibreven wegen des Überflusses (superhabundantiam) des Textes irgendwo dies ausschließt, wie in jener Motette Par vne matinee und in gleichen offenbar ist.

So der kurze (Modus) (Sic breuis), usw. Beispiel wie der kurze Modus in die sechste Art verwandelt von der dritten oder von der vierten Art durch einfache Verwandlung entrissen wird, ist mit diesen Beispielen offenbar, Beispiel O natio nephandi generis/Conditio nature defuit/Tenor: Mane prima usw.

Beispiel wie durch Übereinstimmung der dritten oder vierten und auch fünften Art dieselbe Verwandlung regelmäßig gefunden wird, nämlich der dritten oder vierten in die sechste und der fünften in die zweite, und auch wie da in den zu verwandelnden Semibreven Gleichvielgeltungen gefunden werden, ist hier und ebenso von allen anderen offenbar, Beispiel Chorus innocentium sub Herodis/In Bethleem/Tenor: Veritatem.

(Kap. IV, Über die Konsonanzen): Gut sind, die bestimmen (Sunt bene qui pangunt), usw. An dieser Stelle will der Darsteller das vierte Kapitel seines Buches beginnen, in dem er die Unterschiede der Konsonanzen spezifiziert und durch Vermeiden der Dissonanzen zeigt, und das ist, warum die Dissonanzen das Harmonische (modulationem) der Gesänge aufhalten und verwirren, und daher von ihnen im Gesang wenig oder niemals Erwähnung geschieht, damit keine Verwirrung oder Dunkelheit entsteht, weswegen wir sie vermeiden wollen.

Es folgt eine allgemeine Bemerkung. Und es ist zu bemerken, daß die vorgenannten Kapitel entweder zweckmäßig vorangegangen sind, weil sie wegen der Erfindung dieser sind, deshalb, weil die nach der Reihe der Modi wohlgeordneten Töne oder Noten verwirrt und unnütz vorgetragen werden, wenn ihnen nicht als Hilfsmittel etwas hinzugefügt wird, wodurch sie geordnet übereinstimmend verlaufen (discurrerent), weshalb es notwendig gewesen ist, ein solches Kapitel zu erfinden, ihm den gebührenden Platz zuweisend.

Also einige der Konsonanzen werden Konkordanzen, einige Diskordanzen genannt. Eine Konkordanz zu sein wird es genannt, wenn zwei Töne so zu derselben Zeit vorgetragen werden, daß nach dem Gehör der eine mit dem anderen vertragen werden (compati) kann. Eine Diskordanz zu geschehen wird umgekehrt genannt, das ist wenn zwei Töne zu derselben Zeit vorgetragen werden, daß der eine nicht mit dem anderen vertragen werden kann.

Und man bemerke, daß dieser Diskordanz gleichsam unendliche sind, jedoch im Einklang (unicordo) für Konkordanzen oder übereinstimmend gehalten werden, im Verschiedenklang (diuersicordo) nämlich gesetzt wegen des leichten Übergangs zugelassen werden oder dazu, daß die Konkordanz sowohl unmittelbar folgend wie vorangehend wegen des Gegensatzes melodischer und angenehmer scheint.

Die Art der Konkordanzen aber ist dreifach, weil einige per-

fekt sind, einige mittlere, einige allerdings imperfekte, wie weiter unten über dem Text erklärt werden wird. Und es ist zu bemerken, daß diese Konsonanzen manchmal zu derselben Zeit und im selben Ton gefunden werden können, dann aber in verschiedenen Zeiten und Tönen, wie offenbar sein wird. Diese gegenwärtige Lektüre (lectio) also wird kurz in zwei Teile geteilt, in deren erstem der Darsteller von den Gestalten der Töne, das ist Konkordanzen, Erwähnung tut, im zweiten einen Wink gibt, die Dissonanzen zu vermeiden. Der Verfasser gibt noch eine genauere Disposition der Ausführungen.

Es will mit sechs Tönen sein (Sex uult esse sonis), usw. Hier will der Darsteller die Zahl und Reihe der Konkordanzen vorlesen, sagend, daß allein nur sechs Konsonanzen erfunden sind, von denen wir für verschiedene Gesänge Gebrauch machen, und nicht mehr. Alle anderen aber nennen wir Diskordanzen, deswegen, weil sie gegenseitig diskordante oder auch nichtübereinstimmende Töne machen.

Wenn gefragt wird, warum wir nur sechs Konkordanzen und nicht mehr haben, sagen wir, wie es sechs Töne sind, aus denen die ganze Musik melodisch gesungen wird, so sind es sechs Konsonanzen oder Konkordanzen, durch die die melodische Harmonie (modulatio melicosa) der verschiedenen zum selben Ende strebenden Gesänge mit anmutiger Reihe (decenti serie) tönend geschieht, oder weil sie in der Zahl der Konsonanzen unter demselben Vortrag der Zeit oder Zeiten in zwei oder drei Teilen usw. die Geschlechter der sechs Töne (uoces) allein nur die Gleichvielgeltung der Töne (sonorum) ohne Angriff der Nichtübereinstimmung zur Vollkommenheit der ganzen Melodie aufstellen.

Und daher sagen wir, daß es sechs und nicht mehr Konkordanzen sind, deren erste der Einklang ist, die zweite die Oktav, die dritte die Quint, die vierte die Quart, die fünfte die große Terz, die sechste und letzte die kleine Terz. Einige aber haben die große und kleine Terz zu den mittleren Diskordanzen gesetzt, an deren Stelle die Quart mit Oktav und Quint mit Oktav mit der Zahl der anderen beisetzend und die Doppeloktav anstelle des Einklangs. Was nicht zu setzen ist hinsichtlich der vorgenannten Zahl, weil das die Wiederholung der Vermehrung ist nach dem, was weiter unten folgt, da gesagt wird: Diese Konkordanzen können ins Unendliche genommen werden, daher der Text: Die Gestalten (Scemata) usw.

Wie nämlich sechs Töne, aus denen die Musik besteht, durch

verschiedene Veränderungen wiederum vervielfältigt wiederholt werden, so auch diese durch Vermehrung wiederum wiederholten Konkordanzen über allem und wären ebenso zurückführbar, wie Teile (Stimmen - partes) gefunden werden, sagen wir mit der oben genannten Zahl, wie weiter unten gezeigt wird, und nicht durch Abzug (sustractionem) derselben verringert wird die vorher genannte Zahl genannt.

Daß aber die große und kleine Terz zur Zahl der Konkordanzen gesetzt werden müssen, ist durch gut geheißene musikalische Gesänge offenbar, in denen sie öfter gefunden werden, wie im Triplum von Che sunt amoretes: Diex ou pourrai ie trouver und in vielen anderen Gesängen, sowohl Organa wie Motetten offenbar ist, in denen entweder die Gesänge beginnen oder unmittelbar vorangehenden Pausen folgen. Wodurch offenbar ist, daß sie Konkordanzen sind, deshalb weil irgendein Gesang niemals von einer Diskordanz begonnen wird, weder nach einer Pause noch vor der Stelle einzuhalten genannt (gesungen) wird.

Im folgenden beschreibt der Verfasser die genannten Konkordanzen, bei der Oktav mit dem Zusatz: Und man bemerke, daß nicht jeder achte Ton eine Oktav macht, wie vom tiefen H zum hohen runden b und vom hohen runden b zum überhohen h oder umgekehrt. Bei der Quint mit dem Zusatz: Und man bemerke, daß nicht jeder beliebige fünfte Ton eine Quint macht, wie vom tiefen H zum tiefen F und vom tiefen E zum hohen runden b, und so von den gleichen, weil zwischen solchen zwei Ganztöne und zwei Halbtöne sind. Bei der Quart mit dem Zusatz: Und man bemerke, daß nicht jeder beliebige vierte Ton eine Quart macht, wie vom tiefen F zum hohen quadratischen h, und so von den übrigen, weil das ein Tritonus ist. Anschließend beschreibt der Verfasser den Ganzton wegen des engen Zusammenhanges der Konkordanzen, weil er allen anderen das Fundament des Ursprungs ist.

Mit den ersten wird geschlossen (Perficitur primis), usw. Hier gibt der Darsteller einen Wink, daß einige dieser Konkordanzen perfekte genannt werden, nämlich der Einklang und die Oktav, andere mittlere, nämlich Quint und Quart; andere imperfekte, obwohl sie konkordieren, nämlich große und kleine Terz, und aus diesem Grund können sie keinen Gesang beenden.

Gestalten wer du Lieber (Scemata quis care), usw. Hier will der Darsteller einen Wink geben, daß die perfekten und mittleren Konkordanzen durch Wiederholung der Vermehrung bis ins Unendliche genommen werden können, wie die Töne in der Leiter

(gamma) durch Verschiedenheit der Veränderung, was so offenbar ist: Was auch immer mit dem Ganzen konkordiert, konkordiert mit den Teilen. Z.B. wie der erste gegebene Ton in Konkordanz über dem ersten, so auch der zweite über dem zweiten. Der Verfasser sagt G, daß jedes also mit dem zweiten g konkordiert, also auch mit dem ersten und nicht umgekehrt.

Beweis: Die demselben gleich sind, sind untereinander gleich. Die Quint und Quart konkordieren nach ihren Arten gut mit dem zweiten g, in dem die perfekte Eintracht besteht, also auch mit dem ersten und nicht umgekehrt, weil alles Ganze seine Teile setzt und nicht umgekehrt, weil das Ganze größer als sein Teil ist, nicht aber umgekehrt. Und so ist offenbar, daß die oben genannten Konkordanzen bis ins Unendliche vervielfältigt werden (multiplicare wohl statt multiplicari) können, deshalb, weil was auch nur mit der Oktav konkordiert, mit seinen (ihren) unteren Teilen übereinzustimmen genannt wird.

Denn das Ganze (Nam totum), usw. Kehre es so um: Denn für warum, warum das Ganze alles sichert, Gestalt, das ist Konkordanz, was vereinigt, das ist gleichmacht, mit seinen Teilen ergänzt (? - suple); er sagt gleichsam das Ganze, das ist der zweite Ton oder die Oktav befestigt den ersten Ton, über dem er in Konkordanz gegeben wird, mit der Gestalt, das ist Konkordanz, welchen ersten Ton sie nämlich durch Konkordanz angleicht, mit ihren Teilen, das ist Quint und Quart, die Glieder oder Teile des Ganzen selbst sind, und so konkordieren die Quint mit Oktav oder Quart mit Oktav und gleicherweise die Doppeloktav und so von den übrigen.

Diskordanzen (Cismata), usw. Hier zeigt der Darsteller, wie es von den ersten Darstellern freigestellt und erlaubt ist, zwischen die musikalischen Farben oder Konkordanzen Diskordanzen zu säen (erzeugen), damit jede beliebige Konkordanz angenehmer und passender gehabt wird.

Gestalt (Scema), usw. Kehre es so um: Die für sondern oder für weil, weil die Lehrer sagen, das ist versichern, daß die Gestalt, das ist die Konkordanz, melisch gesetzt wird (poni melos), das ist angenehmer, nach cismata, das ist schmucklosen Diskordanzen.

Diskordanzen (Cismata), usw. Hier entschuldigt sich der Darsteller, weil er in diesem Kapitel von den Dissonanzen keine Erwähnung machen wollte, sagend, daß die Dissonanzen schmachvoll sind und eine Nichtübereinstimmung. Denn die gegenseitig

diskordanten Töne verletzen die Seele im besonderen Sinn, nämlich im Gehör etwas schlecht Aussprechbares (chachephaton) schaffend und so behindern und verwirren sie das Gehör. Es folgt eine allgemeine Bemerkung.

(Kap. V a. Über den Diskant): Der Diskant vereinigt (Vnit discantus), usw. Nachdem die vorgenannten Kapitel beendet sind, mit denen der Purpurschmuck (purpuratio) und Vollendung aller Gesänge bezeichnet wird, will der Darsteller an dieser Stelle das fünfte Kapitel seines Buches beginnen, in dem er vom Diskant Erwähnung macht, der eine hauptsächliche und ursprüngliche (radicalis) Gattung und ein vereinigendes Band für die Gattungen aller Gesänge ist, denn in ihm sind die Gattungen aller Gesänge enthalten und auf ihn sind die allgemein zurückzuführen.

Und es ist zu bemerken, daß er aus doppeltem Grund nach den vorgenannten angeordnet werden muß. Der erste Grund also ist, weil er das die oben genannten insgesamt enthaltende allgemeine Geschlecht ist, wovon sie auf eine Weise (mit einem Modus?) zufrieden sind, wegen der Erfindung der enthaltenen, wie von vino et dolio offenbar ist, wenn auch in anderer Hinsicht die Inhalte, wodurch er von sich aus ist, das Fundament des Inhalts bleiben.

Jedoch weil die vorgenannten Kapitel in diesem aus dem Grund enthalten sind, daß dieses notwendig zu erfinden gewesen ist, daher wie der Grund vor dem Gesang so die vorangehenden Kapitel vor diesem. Ebenso ist dieses zusammengefügt mittels dessen (mediante quo) die vorgenannten miteinander zusammenkommen und von dem sie fest verbunden werden; und weil das Band später ist als sie, die vom selben Band verbunden werden, daher haben wir entschieden, das gegenwärtige Kapitel den übrigen vorhergehenden hinzuzutun.

Sehen wir also vorzüglich, was der Diskant ist und wieviele seine Arten oder Glieder sind. Zum ersten sagen wir, daß der Diskant die Eintracht einiger verschiedener Gesänge nach dem Modus und der Gleichvielgeltung seines Gleichvielgeltenden ist und es gibt soviele Arten wie auch im Modus. Von der Stimme des Gleichvielgeltenden, die zweiter Gesang genannt wird, hinsichtlich der Stimme des Tenors, die erster Gesang genannt wird, und man muß wissen, daß sechs Arten beider gefunden werden, wie weiter oben im Kapitel der sechs Modi gesagt worden ist.

Und es ist zu bemerken, daß von der Stimme des ersten Gesangs dreierlei zu erwägen ist, nämlich Ton, Anordnung und Modus. Der

Ton wird hier für die Musik genommen, die Anordnung für die Zahl der Noten vor der Pause, der Modus für die Dauer der Breven und Longen; gleicherweise sind diese von der Stimme des zweiten zu erwägen.

Und es ist zu bemerken, daß der erste und zweite und alle anderen gleichen Gesänge in mindestens dreierlei zu erwägen sind, nämlich in der Anordnung, Zahl und in der Konkordanz, öfter auch im Modus. In der Anordnung, damit Longa gegen Longa ist und so von den anderen oder irgendetwas anderes Gleichvielgeltendes; in der Zahl, damit es ebensoviele Noten von der Stimme des ersten wie von der Stimme des zweiten sind oder diesen gleichvielgeltend, aber auch umgekehrt. Im Modus und in der Ordnung (ordine) sind sie dieselben, außer darin, daß die Ordnung (ordo) sich auf alle Übereinstimmungen und Gleichvielgeltungen erstreckt, der Modus nur allein auf sich selbst; in der Konkordanz, damit der erste in gebührender Art mit dem zweiten und dritten oder vierten konkordiert, wenn sie da sind oder umgekehrt.

Man bemerke jedoch, daß die perfekten und mittleren Konkordanzen zwischen dem ersten und anderen besonders zu setzen sind, da der erste natürlich den anderen den Ursprung gibt und jenen das Fundament bleibt. Daher ist darüber eine Regel besonders zugeschrieben: Alles das, was im Gleichen (Geraden) geschieht, geziemt sich, daß es mit allem jenem konkordiert, was im Ungleichen (Ungeraden) geschieht, ob es im ersten oder im zweiten oder im dritten ist und so von den anderen.

Aber es werden hier manchmal zwei oder drei Noten für eine oder anstelle einer genommen, deren eine in Konkordanz gesetzt wird, ob es der erste oder einer der anderen ist, wegen der Färbung der Musik. Diese gegenwärtige Lektüre also wird kurz in zwei Teile geteilt, in deren erstem der Darsteller über den Diskant allgemein handelt, im zweiten über eine gewisse Art dessen, die Copula genannt wird. Es folgt eine weitere Spezifizierung dieser Disposition.

Nützlich ist vieles (Vtilis est multum), usw. Hier will er ausdrücken, daß nicht nur die wahre Musik zum Diskant genügt, der Diskant vielmehr niemals vollkommen gewußt oder komponiert werden kann, außer wenn die falsche, das ist fingierte Musik zur Hilfe (? - uitricem) die Hand zu seiner Komposition ausstreckt.

Und man bemerke, daß ihre Erfindung in dieser Kunst eine Notwendigkeit war und das ist, weil wir ohne sie in verschiedenen

Gesängen keineswegs eine vollkommenere Kenntnis der Konkordanzen haben können, nach der richtigen und wahren Haltung des Verhältnisses in ihnen. Diese also, wenn es notwendig wäre, wählen wir aus, ohne die niemand zur Vollkommenheit der verschiedenen Gesänge lobenswert gelangen könnte.

Und man bemerke, daß sie manchmal durch das im nicht eigentlichen Zeichen mit dem gesetzten quadratischen h bezeichnet wird, und irgendwo mit dem weichen b. Und es geschieht zwischen h mi und c fa ut wegen des Fallens im zweiten Gesang oder anderen, niemals aber im ersten, und zwischen f und g sowohl in den tiefen, wie in den hohen, und dann wird es mit dem quadratischen h bezeichnet zu werden genannt. Es geschieht nämlich manchmal, aber selten, auch zwischen g und a oder d und e, sowohl in tiefen, wie in hohen, und dann wird es mit dem weichen b gefunden zu werden genannt.

Wenn gefragt wird, was falsche oder fingierte Musik sei, sagen wir, daß die falsche Musik die notwendige Veränderung der Töne vom Ganzton in einen Halbton oder umgekehrt durch falsche oder fingierte Veränderung ist. Andere beschreiben sie so: Falsche Musik ist das, was in irgendeinem Fortschreiten (aliquo propassu) unmöglich ist, und sie geschieht (im) organalen Gesang (cantu organico) zur zu machenden Melodie. Der Text ist für sich offenbar.

(Kap. V b. Über die Copula): Die Copula die Kantoren (Copula cantores), usw. Weiter oben vom Organum im allgemeinen Erwähnung gemacht, wie es eine allgemeine oder auch ursprüngliche (radicale) Gattung zu allen Arten der Gesänge ist, und dies wird von uns und anderen besonders Diskant genannt, will der Darsteller an dieser Stelle über eine gewisse Art oder ein Glied dessen, was Copula genannt wird, die Vorstellung erklären, sagend, daß ohne Copula kaum oder niemals eine perfekte Kenntnis des Diskants behauptet werden kann, deshalb weil sie in ihrer Gattung den Diskant lyrisch (melicum) und gefällig macht, wenn sie auch darin nichts ihres rechten Handelns verliert.

Und man muß bemerken, daß die Copula jenes mittlere ist, das zwischen dem Diskant und besonderen Organum gefunden zu werden genannt wird, das eine vom anderen damit genau trennend.[53] Daher ist die Copula das, was bei gleichvielgeltendem (Einklang) mit dreizeitigem Modus vorgetragen wird.

Auf andere Weise wird sie (Sowa fälschlich?: equipollentie;

vniuerso alio modo) so genannt: Copula ist das überall, wo (Sowa: quod) eine Vielheit der mit ihren Strichen zugleich verbundenen Noten geschieht, und dies unter dem Schein des ersten Modus und unter der richtigen Reihe der Noten wie im Alleluia von Posui sowohl im dritten wie zweiten Gesang offenbar ist, und dies nach der Ordnung des Diskants, jetzt aber nach der Ordnung des besonderen Organums wie im Duplum des Iudea et Ierusalem offenbar ist.

Die Note (punctus), wie sie hier genommen wird, ist das, wo jedem Schluß der Noten eine einzeln zugeschriebene Vielheit der Bewegungen geschieht. Man bemerke jedoch, daß Ton (vox), Note (figura), Ton (sonus), Note (punctus), Bewegung dasselbe sind; darin unterscheiden sie sich jedoch, daß Note (figura) und Note (punctus) öfter eine Mehrzahl (Vielheit - pluralitas) veranschaulichen, die anderen aber nicht.

Warum aber hier dieses Glied gesetzt wird, geht aus dem hervor, was dem vorliegenden Kapitel wie ein Teil zu einem Ganzen anliegt. Den Text stellt man also so vor Augen: Copula, das ist dies Art des Diskants, sie macht gelehrige Kantoren, das ist zur auswendig zu behaltenden Lehre geschickte und bessere, das ist auf bessere und auch festere Weise sich verhaltende.

Copula-Vortrag (Copula figmentum), usw. Hier will der Darsteller den Unterschied zwischen Copula und Diskant bezeichnen, sagend, daß die Copula auf köstlichere Art und mit feinerer Stimme als der Diskant öffentlich bekannt gemacht wird, wenn sie auch in den Noten und im richtigen Behandeln (rectitudine) dieselben sind. Und daraus geht hervor, daß die Copula zwischen dem Diskant und dem besonderen Organum die Mittlerin ist. Sie wird nämlich mit dem Diskant in Noten und in richtiger Proportion der Zeiten und Mensur begleitet, jedoch im besonderen Organum im musikalischen Vortrag der Töne im Klang umwunden. Der Text ist für sich offenbar.

(Kap. VI. Über das Organum): Uns für organale (Nobis organica), usw. Weiter oben im Kapitel über den Diskant erklärt, was die auf jede Art der Gesänge sich erstreckende Gattung ist, nimmt er sich nämlich in diesem Kapitel das besondere Organum vor, das zweifach ist, nach seiner Art den Modus und die Reihe zu erklären. Und man bemerke, daß die Lehre des vorhergehenden Kapitels sich auf jede Gattung der Gesänge erstreckt, in denen die richtige Proportion der Mensur gefunden wird, weshalb wir dieses Kapitel allgemein nennen.

Die Lehre dessen nämlich beschränkt sich allein nur auf einen besonderen Unterschied der Gesänge und daher nennen wir dieses Kapitel besonders. Daraus also ist die Anordnung des vorhergehenden Teils zum folgenden offenbar, deshalb, weil das Besondere vom Allgemeinen abzieht oder anders ist es so offenbar: Im vorhergehenden Kapitel macht der Darsteller kurz vom Diskant Erwähnung, der unter einer gewissen Verkleinerung der Zeiten und auch an Menge (Dauer? - quantitate) und nicht auch regelmäßiger Erfordernis durch auseinandergezogenen Schluß zusammengedrängt wird.

In diesem Kapitel über das besondere Organum, das auch doppelt (duplex - zweistimmig) genannt wird, will der Darsteller Erwähnung machen, daß wenn es für sich gesetzt gefunden wird, auf seine Art gehend, es die wohlgeordneten Grenzen der Regeln unter einer bestimmten Reihe der Noten und Zeiten zu überschreiten oder durchbrechen sich nicht scheut, woraus dem sorgfältig Betrachtenden eine Unregelmäßigkeit widerstrebt. Wenn also das vorhergehende Kapitel durch bestimmte Regeln eingeengt wird, ist dieses nämlich öfter deren Richtigkeit (rectitudini) widerstrebend. Wie nämlich das Regelmäßige von dem Unregelmäßigen, so wird das vorhergehende Kapitel vor diesem angeordnet zu werden genannt.

Es ist zu bemerken, daß Organum vielfältig (mannigfach) genannt wird, entweder für sich oder mit anderem. Mit anderem ist weiter oben allgemein ausgedrückt; hier also wird es für sich und besonders erörtert. Organum also für sich oder (Sowa wohl fälschlich: autem) besonders genommen wird zu sein genannt, was auch immer nach irgendeinem Modus, jedoch nicht dreizeitigem (non rectum) vorgetragen wird. Jedoch als dreizeitiger Modus (rectus modus) wird hier nicht jener genommen, mit dem der Diskant läuft oder vorgetragen wird, weil dieser regelmäßig fortschreitet.

Nicht dreizeitiger wird er genannt im Unterscheid zu irgendeinem dreizeitigen, weil die Longen und Breven im dreizeitigen auf gebührende Art und hauptsächlich genommen werden. Mit dem anderen wird genannt, was auch immer mit irgendeiner richtigen Mensur vorgetragen wird, wie weiter oben gesagt worden ist, nämlich mit Gleichvielgeltung, deren er sich hält oder hat im Einklang (Sowa wohl fälschlich: uniuerso) bis zum Schluß irgendeines Punktes (puncti), wo sie sich in der richtigen und perfekten Konsonanz treffen (se conveniunt).

Und man wisse, daß diese Art (des besonderen Organums) unter den übrigen Gattungen von Gesängen die Sangesweisen der Töne mit Purpur schmückt und auszeichnet; denn durch sie wird jeder Wohlklang der Töne, ob er mit natürlichen oder künstlichen Instrumenten gesungen/gespielt ist, zur Zahl des richtigen Tones zurückführbar. Daher haben wir diese Art oder dieses Kapitel zur Vollendung dieses Werkchens aufzubewahren bestimmt.

Diese gegenwärtige Lektüre wird kurz in zwei Teil geteilt, in deren erstem der Darsteller zeigt, wovon er handeln muß, im zweiten wird es ausgeführt. Es folgt eine nähere Disposition dieses Abschnitts.

Dies gewinnt die Seelen für sich (Allicit hoc animos), usw. Hier will der Darsteller zeigen, daß das besondere oder doppelte Organum vor den übrigen die Würde der Herrschaft besitzt. Denn wenn es in seiner Gattung, wie sich geziemt, deutlich mit angenehmer Stimme und lobenswert konkordant vorgetragen wird, überragt es und schließt mit köstlicher Lieblichkeit der Melodie alle Gattungen von Gesängen aus. Daher kommt, weshalb es die Seelen der Hörer für sich gewinnt, die Spielmänner (mimos) und Sangesweise ausübenden anderen Künstler durch seine Kunstfertigkeit übertrifft und für sich gewinnt, weil sie ohne seine Betrachtung keine solche Lieblichkeit der Töne ausüben oder erschallend hervorbringen können, deshalb, weil es zuerst und hauptsächlich im Geist betrachtet als in Wirklichkeit vorgetragen wird (proferatur in actu).

Und so wird der veränderte Gesang der Töne durch Vortrag des natürlichen Organums nach dem Modus oder nicht Modus zu tönenden Instrumenten erschallend hervorgebracht, weshalb wir sagen, daß der leere und nachlässige Ton auf den richtigen Ton zurückführbar ist und ihm bis ganz und gar zu dienen. Woraus hervorgeht, daß jeder mit künstlichem Instrument gebildete Ton (sonus) hinsichtlich der Zahl und Mensur auf das natürliche Organum zurückführbar ist, wenn auch das Hindernis der Zunge dies öfter verletzt.

Jetzt wird für sich gegeben werden (Nunc per se dabitur), usw. Hier sagt der Darsteller, daß das besondere Organum doppelt genommen oder betrachtet wird, nämlich entweder für sich oder mit dem anderen. Wenn für sich der Kunst der Regeln, weicht es von den Vorschriften ab (Si per se regularum artis deuiat a preceptis), denn durch verschiedene Konkordanzen wohlgeordnet vernachlässigt es mit Lieblichkeit der Melodie die Geltung der

rechten oder regelmäßigen Mensur. Daher kommt es, warum es den dreizeitigen Modus verwerfen wollte, den anderen, der nicht dreizeitig genannt wird, anstrebend, und dies wird durch die Reihe des Textes deutlich anerkannt, daß es nach Art des gegebenen Modus gesungen wird, usw.

Nach Art des Modus wird geschritten (More modi graditur), usw. Der Verfasser hat weiter oben gezeigt, wie das besondere oder doppelte Organum für sich gesetzt gefunden wird, an dieser Stelle will der Darsteller zeigen, wie (quomodo et qualiter) es mit dem anderen verbunden wird, sagend, daß so oft nur immer es mit dem anderen Organum gefunden wird (fit), wird es durch die regelmäßige Haltung gezwungen und der Diskant nimmt in allen verhältnismäßig den Modus und die Ordnung an und führt sie ein.

Der Paenultima-Ton (Vox penultima), usw. Am Schluß seines Kapitels will der Darsteller eine gewisse allgemeine Regel einverleiben, die zur Kenntnis des ganzen Kapitels brauchbar genannt wird hinsichtlich der voller und vollkommener zu unterscheidenden Stimmen, die so ist: Das besondere Organum wird durch die Paenultima, durch die Konkordanz, durch die Note erkannt. Es folgt auf dem Fuße eine andere Regel, daß was auch immer vor der langen Pause gefunden wird, lang zu sein genannt wird. Die dritte und letzte ist, daß was auch immer nach der Art des Organums vor der perfekten Konkordanz lang gestaltet wird, lang zu sein genannt wird. Der Text ist für sich offenbar. Es folgen Glossen zum Schlußteil der im vorliegenden Traktat glossierten Metren.

Dietricus, Regulae super discantum et ad discernendum ipsas notas discantus, späteres 13. Jahrhundert:[54]

Der Traktat Regulae super discantum et ad discernendum ipsas notas discantus von Dietricus besteht nach dem einleitenden Satz: Zur zu erklärenden Kunst des Diskantierens ist zu bemerken, daß jeder Diskant mit einem der sechs Modi zu geschehen hat, nur aus einer Beschreibung der rhythmischen Modi, der Noten sowie Ligaturen und ihrer Geltung, worauf ich hier nicht eingehe.

Walter Odington, Summa de speculatione musicae, gegen Ende des 13. Jahrhunderts, Teil VI, Kap. 11 - 18:[55]

Die die Kompositionslehre betreffenden Teile der Summa de speculatione musicae von Walter Odington befinden sich in Teil VI, Über die vielfältige Harmonie, Kap. 11 - 18. In Teil II, Über die Ungleichheit der Töne unter der zahlenmäßigen Proportion, Kap. 14, Welche die Zusammenklänge sind, welche auch die hauptsächlichen sind und über ihre Ordnung, zählt er nach den Pythagoräern als fünf Zusammenklänge die Quart, Quint, Oktav, Oktav mit Quint (Duodezim) und Doppeloktav (Quintdezim) auf. Im folgenden Kap. 15, Welche die übereinstimmenden Dissonanzen (concordes discordiae) sind, nennt er also solche die kleine Terz, große Terz, große Sext, Oktav und kleine Terz (kleine Dezim), Oktav und große Terz (große Dezim), Oktav und Quart (Undezim).

Die Kompositionslehre in den genannten Kapiteln ist dann folgende, Kap. 11, Über die Gattungen der Organumgesänge: Man bemerke, daß es aber eine Gattung des Organalgesangs gibt, in der nur der Zusammenhang der unmeßbaren Stimmen beachtet wird, und sie wird reines Organum (organum purum) genannt. Und diese Gattung ist sehr alt und nur aus zwei (Stimmen). Und es gibt eine andere Gattung, in der die Konsonanz der Stimmen und der Messungen im zweistimmigen oder dreistimmigen, vierstimmigen (in duplici aut triplici, quadruplici) beachtet wird und sie wird Diskant genannt, gleichsam mindestens aus zwei Gesängen. Das Organum aber ist manchmal aus einem, manchmal aus zwei (Gesängen), wie wenn der Tenor die Konsonanz (concordiam) beachtend manchmal schweigt.

Der Diskant hat nämlich mehrere Arten, und wenn alle, was einer singt, der Reihe nach wiederholen (recitent), wird dieser Gesang Rondellus genannt, das ist sich drehend (rotabilis) oder herumgeführt (circumductus). Und dies geschieht entweder mit Text oder ohne Text. Wenn aber nicht der eine den Gesang des anderen wiederholt, sondern einzelne mit bestimmten Noten (punctos) fortschreiten, wird es Conductus genannt, gleichsam mehrere mit Anmut geleitete Gesänge.

Es gibt auch eine andere Art, die mit Zweierligatur fortschreitet, wie der zweite Modus, aber sie ist schneller und nimmt am Anfang eine ungemessene Longa an, die Copula genannt wird, den Namen von der Sache habend.

Es gibt auch eine andere Copula, die einzelne Noten für sich

hat, bedächtiger (morosior) als der sechste Modus, nach dem Gegenteil genannt, weil sie nicht verbunden wird (copulatur).

Und die andere Art nämlich beachtet die Konsonanz und die Mensur der Töne (Stimmen - vocum) und Lieder (carminum), die Motette genannt wird, das ist Bewegung des kurzen Gesangs.

Die andere Art des Diskants aber ist mit Text oder ohne Text, in der während einer singt, der andere schweigt und umgekehrt und ein derartiger Gesang wird von der Übereinstimmung der Sache verstümmelter Gesang (cantus truncatus) genannt, der auch Hoketus genannt wird.

Kap. 12, Über die Komposition der Organalgesänge und zuerst über das reine Organum: Was gewisse der Komposition aller Organalgesänge geziemende Umstände sind, nämlich daß sie hauptsächlich in Konsonanz geschehen. Und dazu ist zu bemerken, daß jede mögliche vor die Longa gesetzte Brevis, auch wenn sie diskordiert, nicht getadelt wird. Auf andere Weise wird die Dissonanz entschuldigt, wie in kolorierten Motetten, wenn nämlich über einem bestimmten Tenor irgendein Teil des Gesangs wiederholt wird, wie hier, Beispiel: De penetractoribus/Agmina.

Und auch der gewöhnliche Umstand des anderen, daß die einzelnen für sich die Tonart (tropum) nicht überschreiten, nämlich den zehnten oder mit Halbton elften Ton, und das Steigen oder Fallen wird von der Finalis aus betrachtet.

Das reine Organum geschieht also auf diese Weise: Nachdem man einen oder zwei oder drei Abschnitte (uno puncto vel duobus aut tribus) vom Cantus planus angenommen hat, wird der Tenor nach einem bestimmten Modus angeordnet, und darüber wird beliebig viel mit Konsonanzen und konsonanten Dissonanzen (concordes discordias) fortgeschritten. Der obere Gesang beginnt aber in der Oktav oder Quint oder Quart über dem Tenor und hört in der Oktav oder Quint oder im Einklang auf. Und es ist ruhig und geschmackvoll (leniter et subtiliter) zu singen, das Fallen aber schnell und gleichmäßig, der Tenor aber wird tremulierend (tremule) gehalten, auch wenn er mit Diskordanz (discordo) verletzt, Beispiel.

Kap. 13, Über Rondelli: Rondelli sind so zu komponieren. Es wird ein möglichst schöner Gesang ausfindig gemacht (ausgedacht) und nach irgendeinem der vorgenannten Modi mit oder ohne Text angeordnet, und jener Gesang wird von den einzelnen wiederholt (recitetur), dem andere Gesänge im doppelten oder dreifachen fortschreitend mit Konsonanzen angepaßt werden, so daß wenn ei-

ner steigt, der andere oder dritte fällt, so daß sie nicht zugleich fallen oder steigen, außer zufällig wegen der größeren Schönheit. Und von den einzelnen werden die Gesänge der einzelnen wiederholt, so, Beispiel.

Kap. 14, Über Conductus: Conductus sind aus mehreren bekannten oder erfundenen passenden Gesängen (ex pluribus canticis decoris cognitis vel inventis) und in verschiedenen Modis und wiederholten Noten im selben Ton oder in verschiedenen (Tönen) zusammengesetzt, wie hier, Beispiel.

Kap. 15, Über die Copula: Die gebundene Copula (Copula ligata) ist über einer oder mehreren Noten (unum punctum vel plures) wie das Organum zu machen. Jedoch manchmal ist sie dreistimmig (triplex). Und sie nimmt am Anfang eine nicht gemessene lange Note an und schreitet mit Zweierligatur fort, wie in der Form darunter, so, Beispiel. Oder mit solchem Tenor, so, Beispiel. Aber wenn die vorangehende Longa das Merkmal (notam) der Vollkommenheit (perfectionis) hätte, so, Beispiel, und dann ist sie vom zweiten Modus. Die nicht gebundene Copula geschieht mit demselben Modus, aber nicht mit Ligatur, wie hier offenbar ist, Beispiel. Diese Art aber, ob gebunden oder getrennt, wird immer am Schluß der Abschnitte (punctorum) beigefügt, außer alle können geziemend pausieren.

Kap. 16, Über Motetten: Motetten geschehen mit Text in irgendeinem der Modi. Es wird irgendein durch den Gesang (melo) für den Tenor geeigneter bekannter Gesang genommen und in einem bestimmten Modus angeordnet. Der mittlere Gesang kann in demselben oder einem anderen Modus geschehen, wie es dem Tenor entsprechend ist. Denn der fünfte Modus kann in allen anderen Tenor sein, außer bei im sechsten Modus komponierten mittleren Gesängen. Auch der erste Modus ist dem sechsten angepaßt und gleicherweise der zweite. Der dritte und vierte sind dem zweiten Modus angepaßt.

Aber wenn der mittlere Gesang vom sechsten wäre, fordert er für sich den Tenor vom sechsten, auch wenn sie manchmal anders gefunden werden. Und am meisten ist der mittlere Gesang zu betrachten, daß er für sich geziemend ist. Der dritte Gesang aber geschieht häufig im sechsten Modus, da jeder Gesang in irgendeinem anderen geschehen kann. Dies werde auch betrachtet, daß die Silben in den Gesängen geeignet mit den Noten des Diskants zusammenhängen, wie hier, Beispiel: Agmina fidelium/Agmina milicie/Agmina Tenor.

Kap. 17, Über die Hoketi: Diese Verstümmelung geschieht über einem ausgesuchten (ausgedachten) oder über einem bestimmten Tenor, da immer einer schweigt, wenn der andere singt oder wenn dreistimmig so: zwei singen und der dritte schweigt. Und sie geschieht in allen Modi, obwohl was alle Redenden sagen, daß sie im dritten Modus ist. Im ersten Modus, wie hier offenbar ist, Beispiel. Und sie geschieht auch im fünften Modus so, Beispiel. Im zweiten Modus, wie hier offenbar ist. Im sechsten Modus aber geschieht sie so, Beispiel. Im dritten wie hier. Und der zweite ist dem vierten gleich wie hier, Beispiel.

In Hoketen dieses Modus besteht aber ein Zweifel, wenn die Brevis in drei Semibreven geteilt wird, deshalb, weil die Pause der Semibrevis zugleich mit der Einteilung (divisioni) geschieht. Und es ist notwendig, die Einteilungen (Divisionspunkte) zu setzen. Aber in solchen will Odington leutselig sein und als Zeichen der Einteilung sei ein kleiner Kreis über den verkleinerten (minutis), so, Beispiel.

Aber es ist auch erlaubt, alle vorher gesetzten Arten des Diskants, wenn es gefällt, vierstimmig oder wievielstimmig zu setzen und es ist dasselbe in vierstimmigen wie in dreistimmigen zu vergleichen. Aber es gibt eine andere Art von Hoketen, die nur zweistimmig ist und die man einfache nennt, die über bekannten verzierten Gesängen geschehen, daß während einer einen annimmt, der andere schweigt, abwechselnd (einander) folgend (succedentes) und die Noten brechend, so, Beispiel. In anderem Modus, so ist hier offenbar, Beispiel.

Kap. 18, Über die Art des Psalmensingens: Der den höheren Gesang singt, beginnt und wie es der Copula genügt, diese Note verwendend (isto utens puncto), die länger gehalten wird, der (dem) alle anderen folgen, die verschieden singen und gleichmäßig nach der Gleichmäßigkeit der Zeiten sanft zuhörend und deutlich hören sie mit der vorletzten hervorgebrachten Note (puncto) auf. Die anderen aber sind die verziert (? - ordinatus) Psalmen Singenden, die nicht mit den Worten (? - verbisque), sondern mit zarter Stimme ausgedrückt werden können.

Johannes de Grocheo, De musica bzw. De arte musica, um 1300:[56]

In den hier interessierenden Abschnitten seines Traktats definiert Johannes de Grocheo die Gattungen Motette, Organum, Conductus und Hoquetus, deren Stimmen und beschreibt dann, wie Stücke dieser Gattungen komponiert werden, wie folgt: Die Mo-

tette ist ein aus mehreren Gesängen zusammengesetzter Gesang, der mehrere Texte oder eine vielfältige Unterscheidung von Silben hat und überall harmonisch zusammenklingt. Aus mehreren Gesängen zusammengesetzt, weil es darin drei oder vier Gesänge gibt, mehrere Texte, weil jeder von ihnen eine Unterscheidung von Silben haben muß, außer dem Tenor, der in manchen Motetten einen Text hat und in manchen nicht, und überall harmonisch zusammenklingend, weil jeder mit dem anderen mit einer der vollkommenen Konsonanzen Quart oder Quint oder Oktav zusammenklingen muß. Er fügt hinzu, daß die Motette nicht vor gewöhnlichen Leuten dargeboten werden darf, weil diese ihre Feinheit nicht bemerken noch bei ihrem Hören erfreut werden, sondern vor Gebildeten und denen, die die Feinheiten der Künste suchen, und daß sie bei deren Festen zu deren Schmuck gesungen zu werden pflegen, wie der Rotundellus genannte Gesang (cantilena) bei den Festen der gewöhnlichen Laien.

Das Organum aber ist ein aus mehreren Gesängen harmonisch zusammengesetzter Gesang, der nur einen Text oder eine Unterscheidung von Silben hat, aber zweifach verschieden ist. Der eine wird über einem bestimmten, nämlich kirchlichen Gesang errichtet, wird in Kirchen oder an heiligen Orten gesungen und mit dem eigentlichen Namen Organum genannt. Der andere aber wird über einem mit ihm (neu) komponierten Gesang errichtet, pflegt vor Gebildeten und Reichen bei Tischgesellschaften und Festen gesungen zu werden und wird mit dem eigentlichen Namen Conductus genannt. Jedoch die gewöhnlich Redenden geben beiden Arten die gemeinsame Bezeichnung Organum.

Der Hoquetus ist ein unterbrochener Gesang (Cantus abscisus), zusammengesetzt aus zwei oder drei oder auch mehreren Gesängen, weil es, obwohl die Unterbrechung oder Verstümmelung zwischen zwei genügt, dennoch mehrere sein können, so daß trotz der Verstümmelung die Konsonanz perfekt ist und Johannes de Grocheo fügt hinzu, daß dieser Gesang Cholerikern und Jünglingen wegen seiner Beweglichkeit und Schnelligkeit begehrenswert ist.

Die Stimmen dieser Gattungen sind Tenor, Motetus, Triplum und Quadruplum und in Hoqueten erste, zweite und zuletzt Duplum. Der Tenor ist jene Stimme, auf die alle anderen gegründet werden und er regelt sie und gibt ihnen das Maß (quantitatem).

Der Motetus ist der Gesang, der unmittelbar über dem Tenor angeordnet wird und er beginnt meistens in der Quint und fährt

in dieser fort oder steigt in die Oktav. In Hoqueten wird er von manchen Magistrans genannt, wie im Hoquetus Echo montis.

Das Triplum ist der Gesang, der in der Oktav über dem Tenor beginnt und meistens darin fortfährt, manchmal aber wegen des Wohlklangs in den Motetus bzw. in die Quint fällt, wie der Motetus manchmal in die Oktav steigt.

Das Quadruplum ist der Gesang, der manchen Stücken wegen der zu vollendenden Konsonanz hinzugefügt wird, manchen, weil in manchen nur drei Stimmen sind und genügen, weil die perfekte Konsonanz aus drei Gesängen bewirkt wird; in einigen aber wird der vierte Gesang hinzugefügt, damit während einer der drei pausiert oder (geordnet) steigt oder zwei sich gegenseitig verstümmeln, der vierte die Konsonanz bewahrt.

Der erste Gesang in Hoqueten aber ist der, der zuerst zu verstümmeln beginnt, der zweite der, der an zweiter Stelle nach dem ersten verstümmelt, das Duplum aber ist der Gesang, der über dem Tenor eine verkürzte Abschneidung macht und mit ihm manchmal in der Quint und manchmal in der Oktav konsoniert.

Wer aber diese Gattungen komponieren will, muß zuerst den Tenor anordnen oder komponieren und ihm einen Modus und eine Mensur geben. Die hauptsächlichere Stimme muß nämlich zuerst gebildet werden, weil nach ihr die anderen Stimmen gebildet werden. Anordnen, weil der Tenor in Motetten und im Organum aus dem alten Gesang und zuerst komponiert ist, aber vom Künstler durch den Modus und die richtige Mensur näher bestimmt wird. Komponieren, weil der Tenor in Kondukten gänzlich neu geschaffen und nach dem Willen des Künstlers gehörig gemessen wird und bleibt.

Wenn der Tenor komponiert oder angeordnet ist, muß man über ihm den Motetus komponieren oder anordnen, der mit dem Tenor meistens in der Quint zusammenklingt und wegen seiner Harmonie manchmal steigt und fällt.

Darüberhinaus muß diesen noch das Triplum hinzugefügt werden, das mit dem Tenor meistens in der Oktav zusammenklingen muß und wegen seiner Harmonie an mittlerer Stelle bleiben oder manchmal bis zur Quint fallen kann.

Und obwohl von diesen drei die Konsonanz vollendet wird, kann ihnen dennoch manchmal anmutig ein Quadruplum hinzugefügt werden, das, während die anderen Gesänge der Reihe nach fallen oder steigen oder eine Abschneidung machen oder pausieren, eine Konsonanz erklingen läßt.

Beim Komponieren des Organums machen sie (die Künstler) möglichst viel Abwechslung der Modi, aber beim Komponieren von Motetten und anderen (Stücken) halten sie mehr die Einheit der Modi ein. Und weil in Motetten mehrere Texte sind, kann man, wenn der eine Text den anderen an Silben oder Wörtern (dictionibus) übertrifft, ihn durch Hinzufügung von Breven und Semibreven dem anderen gleichmachen. Wer aber einen Hoquetus aus zwei Gesängen, nämlich dem ersten und zweiten komponieren will, muß den Gesang (cantum vel cantilenam), über dem der Hoquetus stattfindet, teilen und jedem Gesang zuteilen und der regelrechte Gesang kann mit schicklicher Hinzufügung ein wenig darüber hinausgehen, wenn er nur dessen Maß einhält. So nämlich liegt einer über dem anderen nach Art der Ziegel und Dächer (cooperturae) des Hauses und so geschieht eine fortgesetzte Abschneidung. Wer zuletzt ein Duplum komponieren will, muß eine verkleinerte Abschneidung über dem Tenor machen und mit ihr manchmal konsonieren.

Es folgt eine Schlußbemerkung zum genannten und hier besprochenen Abschnitt.

Discantus positio vulgaris, nach 1223:[57]

Der Verfasser der Discantus positio vulgaris erklärt zuerst, was der Diskant, was Klang (sonus) ist und wieviele Klänge es gibt, was meßbar ist und was über das Maß hinaus, was Ligatur und wie sie vorzutragen ist, was Konsonanz und was Dissonanz ist, bringt dann eine Einteilung der Konsonanzen, kommt dann auf rhythmische Fragen zu sprechen, dann folgt eine Klangschrittlehre, erklärt dann die Gattungen und zuletzt folgt eine Beschreibung der sechs (rhythmischen) Modi, wie folgt: Der Diskant ist ein verschiedener zusammentönender Gesang. Der Klang ist die Verbindung zweier oder mehrerer Töne im selben Punkt oder in verschiedenen Punkten. Klänge gibt es elf (CS I, 94b fälschlich: neun), nämlich Einklang, Halbton, Ganzton usw. /Kleine Terz, große Terz, Quart, Quint, kleine Sext, große Sext, doppelte Quart = kleine Sept, Oktav/.

Meßbar ist, was durch das Maß einer Zeit oder mehrerer (Zeiten) gemessen wird. Über das Maß hinaus sind die, die mit weniger als einer Zeit und mehr als zwei (Zeiten) gemessen werden, wie die Semibreven, die so bezeichnet werden, Notenbeispiel: drei einzelne Semibreven; (Text:) und die Longa, der unmittelbar eine Longa folgt; sie hat nämlich drei Zeiten, wie hier,

Notenbeispiel: drei einzelne Longen.

Die Ligatur ist die Verbindung mehrerer miteinander verbundener Noten, die nämlich im Einklang nicht geschehen darf. Es werden nämlich zwei und zwei, drei und vier Töne miteinander verbunden, über die folgende Regel gegeben wird: Welche zwei Noten auch immer im Diskant verbunden werden, ist die erste kurz, die zweite lang, außer die erste ist größer als die zweite, wie hier, Notenbeispiel: steigende Zweierligatur mit größerer Anfangsnote.

Wenn aber drei, wenn eine Pause vorausgeht, ist die erste Longa, die zweite Brevis, die dritte Longa. Wenn eine lange Note vorausgeht, sind die beiden ersten kurze, die dritte ist lang; wenn eine lange Note folgt, ist die dritte länger als eine Longa; wenn aber vier ligiert sind, sind alle Breven.

Wenn es mehr als vier sind, dann unterliegen sie gleichsam nicht den Regeln, sondern sie werden nach Belieben vorgetragen, die auch einzeln zum Organum und Conductus gehören.

Die Konsonanz ist die Eintracht verschiedener Töne im selben Klang oder in mehreren (Klängen).

Unter den Konkordanzen aber sind drei besser als die übrigen, nämlich der Einklang, die Quint und Oktav. Die übrigen Arten (modi) aber sind mehr Dissonanzen als Konsonanzen, jedoch je nachdem sie (als Intervall) größer oder kleiner sind, daher erscheint die Dissonanz im Ganzton größer als in jeder anderen Art.

Deshalb ist zu bemerken, daß alle Noten der einfachen Musik Longen und über das Maß hinaus sind, weil sie das Maß dreier Zeiten enthalten.

Alle Noten des Diskants aber sind durch die strenge Brevis (directam Brevem) und strenge Longa meßbar; daher folgt, daß über jeder beliebigen Note des Cantus firmus mindestens zwei Noten, nämlich Longa und Brevis oder irgendetwas diesen Gleichvielgeltendes, wie vier Breven oder drei mit plikierter Brevis vorgetragen werden müssen; die auch in irgendeiner der drei genannten Konsonanzen zusammenkommen müssen.

Es folgt die Klangschrittlehre Sic autem ascendere et descendere debet discantus (s. hier S. 66 - 68).

Danach folgt: Der eine der Diskante aber ist reiner Diskant, der andere das Organum, das doppelt ist, nämlich doppeltes Organum (duplex = duplum) und das reines Organum genannt wird.

Ebenso ist einer der Conductus, ein anderer die Motette und

ein anderer der Hoketus. Der Diskant selbst ist derselbe in den Pausen, aber verschieden in den Noten mit anderen übereinstimmende Gesang. Der Kirchengesang wird in der Quint, Oktav und Duodezim diskantiert.

Das doppelte Organum ist derselbe in den Pausen, nicht aber in den Noten, deshalb, weil langgezogene Longen im Tenor sind. Im Diskant aber ein doppelter und vom ersten verschiedener übereinstimmender Gesang.

Das reine Organum liegt vor, wenn jeder beliebigen über das Maß hinaus bestehenden Note des Cantus planus zwei Noten des Diskants entsprechen, nämlich Longa und Brevis oder etwas diesen Gleichvielgeltendes, wie oben gezeigt worden ist.

Der Conductus aber ist ein vielfacher über einem Metrum übereinstimmender Gesang, der auch sekundäre Konsonanzen annimmt.

Die Motette aber ist ein verschiedener in den Noten, verschiedener in den Pausen, vielfacher übereinstimmender Gesang über bestimmte gemessene Noten des Cantus firmus oder (solche) über das Maß. Dessen Modi nämlich sechs sind. Es folgt eine Beschreibung der sechs rhythmischen Modi.

Compendium discantus Magistri Franconis, Primo vero notandum XIII esse species consonantiarum et dissonantiarum musice:[58]

Der Verfasser dieses Traktats nennt seinen Namen, sein Anliegen und daß es sich um einen Diskanttraktat handelt, im zweiten Abschnitt des ersten Kapitels. Der Traktat ist in drei Kapitel eingeteilt, zu deren Anfang der Verfasser jeweils mitteilt, was sie enthalten, und enthält eine Konsonanzen- und Dissonanzenlehre (Kap. 1, erste Hälfte), Klangschrittlehre (Kap. 1, zweite Hälfte und Kap. 2) und einige allgemeine Regeln (Kap. 3), wie folgt, Kap. 1: Nach vorausgeschickten Konsonanzen und Dissonanzen enthält es (das Compendium) fünf Regeln des Steigens im Diskant. Ich, Franco von Köln, dem Nutzen der Jungen eifrig zu dienen wünschend, habe einen abgekürzten (compendiosum) Traktat über den Diskant zusammengestellt, wie er folgt.

Zuerst aber ist zu bemerken, daß es dreizehn Spezies der Konsonanzen und Dissonanzen der Musik im diatonischen Geschlecht gibt, nämlich: Einklang, Ganzton, Halbton, große Terz, kleine Terz, Tritonus, Quart, Quint, große Sext, kleine Sext, große Sept, kleine Sept und Oktav.

Drei der Konsonanzen sind für sich und perfekte, nämlich: Einklang, Oktav und Quint. Drei sind zufällig (per accidens),

nämlich: kleine Terz, große Terz zur Quint oder zum Einklang gehörig, (große) Sext zur Oktav gehörig; eine ist perfekt, und nicht zufällig.

Es folgt die Klangschrittlehre Regula prima, Ad unisonum igitur existens in diapason supra descende (Kap. 1 fünf Regeln des Steigens im Diskant, Kap. 2 vier Regeln des Fallens für den Diskant)(s. hier S. 75 - 77). Kap. 3: Es führt gewisse allgemeine Regeln ein, nach denen sich der Diskantor fortgesetzt richtet.

Aus dem vorgenannten ist also offenbar, daß der gut diskantieren Wollende sich in irgendeiner der perfekten Konsonanzen befindet; offenbar muß er dann die kleine Terz und große Terz einmischen, wenn der Einklang oder die Quint sehr passend unmittelbar folgen kann, und die große Sext ist nur zu verwenden, wenn sich die Oktav mit klarer Schicklichkeit zugesellt.

Hier also ist zu unterscheiden, daß wenn der Tenor steigt, der Diskant fallen muß und umgekehrt; immer bessere und passendere Konkordanzen ergreifend; Longen, Breven, Semibreven einsäend. Er kann jedoch manchmal zugleich mit dem Tenor steigen und fallen wegen der Schönheit und dem Schmuck des Gesangs, fünf Diskordanzen an gebührenden Stellen einmischend; immer jedoch am Anfang der Perfektion (Mensur) eine gute Konkordanz einnehmend.

Der Diskantor muß auch fest die Schlüssel sowohl des Tenors als auch des Diskants im Gedächtnis behalten, damit er unfehlbar darüber und darunter zu diskantieren vermag. Und wenn er mit der richtigen Musik keine brauchbaren Konsonanzen haben kann, bildet er die falsche, wie es gefällt.

Und man bemerke, wenn man über die Oktav steigen will, stellt man sich vor, mit dem Tenor im Einklang zu sein und auf dieselbe Weise zu diskantieren wie über dem Tenor darunter (unter der Oktav) diskantiert zu werden, weil es sich nicht unterscheidet, außer nach der größeren Höhe. Und dieses Steigen ist vielfach bis unendlich.

Anonymi 2a Tractatus de discantu, Sequitur de organo, Quid est organum?:[59]

Dieser Traktat besteht aus einer Definition des Organums und Nennung seiner Arten, einer Lehre von den Intervallen, einer Klangschrittlehre und Ausführungen über die Musica ficta bzw. falsa.

Ich beschränke mich auf die Wiedergabe der Definition des Organums und Nennung seiner Arten, der Einleitung und des Schlusses der Lehre von den Intervallen und der Ausführungen über die Musica ficta bzw. falsa, wie folgt: Was ist Organum? Organum ist ein mit verschiedenen Konsonanzen der Tropen (diversis troporum consonantiis) mit angenehmer Eintracht (dulci concordia), Zusammenklängen und verschiedenen Verzierungen der Metren (symphoniis variisque metrorum coloribus) geschmückter harmonischer (Gesang). Die Arten des Organums sind drei, nämlich Diaphonie, Copula und Vortrag (prolatio).

Nach dem, was die Modernen sagen und versichern, gibt es dreizehn Intervalle (species) des Gesangs, deren Namen und Bestimmungen weiter unten beschrieben werden (inscribuntur).

Gleichwohl können die Intervalle des Gesangs durch Hinzufügung eines zum anderen unendlich sein, weil sie die Regel der Zahl einhalten, der eine Hinzufügung bis ins Unendliche geschehen kann.

Aber nach der Stimme des Menschen können mit guter Art keine anderen gesungen werden, wenn sie auch im Geschriebenen gesetzt werden können, und daher setzt man keine anderen Konsonanzen als diese.

Der Verfasser beschreibt dann die Intervalle Einklang, Halbton, Ganzton, kleine Terz, große Terz, Quart, Tritonus, Quint, kleine Sext, große Sext, kleine Sept, große Sept und Oktav und bemerkt: Man bemerke jedoch, daß zum Intervall Oktav eine Hinzufügung geschehen kann, wie es beim Intervall Quint gemacht worden ist; und es kann gesagt werden Halbton mit Oktav, Ganzton mit Oktav, und so über die anderen bis zur Doppeloktav und jener kann gleicherweise hinzugefügt werden bis unendlich; weil sie die Regel der Zahl einhalten, die bis unendlich vermehrt werden kann.

Man bemerke, daß wenn man sagt: enthält zwei oder drei oder vier Töne, muß man es stufenweise vorgetragen verstehen, wie sie es in der Ableitung von ut re mi fa sol la sind.

Es folgt die Klangschrittlehre Per regulas infrascriptas potest cuilibet cantui fieri discantus sive triplum (s. hier S. 61/62).

Weiter folgt: Und man muß wissen, was Boethius über den Halbton durch Lösung einer gewissen Frage bestimmte. Denn es ist so, daß wir manchmal durch fingierte Musik einen Halbton machen, wo er nicht sein darf. Denn in der meßbaren Musik sehen wir jenes,

daß der Tenor der Motette oder des Organums oder Conductus in b fa h mi steht, singend mit dem harten h, denn in der Quint oder im Diskant annehmend ist es notwendig, mi zu singen, entweder darunter oder darüber, und so durch die falsche Musik; denn eine Quint von mi zu fa zu machen ist keine gute Konkordanz, weil fa mehr an Ton als mi hat; und es ist notwendig, daß wo die Quint ist, daselbst eine gute Konkordanz von einem Ton zum anderen ist.

Und daher entsteht daraus die Frage, nämlich daß welche Notwendigkeit in der Musik gewesen ist, über die falsche Musik oder die falsche Veränderung (falsa mutatione) Betrachtungen anzustellen, da nichts Regelmäßiges das Falsche annehmen darf, sondern vielmehr das Wahre. Wozu zu sagen ist, daß die falsche Veränderung oder falsche Musik nicht nutzlos ist, sondern vielmehr wegen der zu findenden guten und zu vermeidenden schlechten Konsonanz notwendig.

Denn so ist gesagt worden: Wenn wir die Quint haben wollen, gebührt es aus Notwendigkeit, daß wir drei Ganztöne mit einem Halbton haben, so daß wenn eine beliebige Note in b fa h mi ist, und die andere im hohen fa ut nach der Natur, dann ist daselbst keine Konsonanz, sondern Dissonanz mit doppeltem Halbton. Gleichwohl kann sie ebendaselbst durch falsche Musik geschehen, wie wir sie nennen, nämlich wenn wir aus dem Halbton einen Ganzton und umgekehrt machen; nicht jedoch falsche Musik, sondern ungebräuchliche.

Daher ist zu bemerken, daß das weiche b nicht vom Ursprung der anderen Tonnamen ist. Dies aber wird durch das an ungebräuchlicher Stelle gesetzte Zeichen des quadratischen h oder runden b erkannt; so daß wir mit dem Zeichen des quadratischen h das harte mi zum hohen f singen oder wenn wir in b fa h mi oder in gleichen das runde b setzen, so daß es in der Proportion des Ganztons ist, und dann wird es eine Konsonanz mit der Quint sein. Und daher ist die falsche Musik manchmal notwendig. Und auch, damit jede Konsonanz oder Melodie in jedem beliebigen Zeichen vervollkommnet wird.

Es ist zu bemerken, daß die Quart von jedem beliebigen vierten Ton zum vierten geschieht, außer vom tiefen F zum hohen quadratischen h, oder von demselben runden im hohen e, wie hier, Beispiele (Tritoni f h, b e', f h b e', e' b, h f). Es kann jedoch daselbst und in gleichen geschehen durch die vorgenannte falsche Musik.

Ebenso geschieht die Quint in jedem beliebigen fünften Ton zum fünften, außer vom tiefen H zum tiefen F oder vom hohen h zum hohen f, wie hier, Beispiele (verminderte Quinten H f, f H, h f', f' h). Es kann jedoch durch falsche Musik auch in gleichen geschehen.

Die Oktav geschieht von jedem achten zum achten (Ton) außer vom tiefen H zum hohen weichen b oder vom hohen quadratischen h zum überhohen weichen b, wie hier, Beispiele (verminderte Oktaven H b, b H, h b', b' h). Es kann jedoch durch falsche Musik geschehen, wie gesagt worden ist.

Anonymi 2b Tractatus de discantu, Sequitur de discantu:[60]

Dieser Traktat besteht aus einer allgemeinen Einleitung, einem Abschnitt darüber, was der Diskant ist, einem Abschnitt darüber, wie der Diskant geschieht (eine Konsonanzen- und Dissonanzenlehre) und einer Lehre der Musica falsa, wie folgt: Es folgt über den Diskant: Weil die verborgene Wissenschaft nichts (niemand? - nulli) nützt und schnell vergeht, wohlgeordnet aber viel nützt und großes Wachstum annimmt, deshalb nehmen wir uns vor, die Kunst des Wissens zu komponieren und den Diskant aus dem Stegreif vorzutragen, der bei einigen erfahrenen Musikern lange verborgen war, nach unserem Können unseren besonderen (nostris specialibus) zu erklären. Man muß also sehen, was der Diskant ist und woher er so genannt wird und aus welchen Stimmen (partibus) und wie er komponiert wird und wieviel oder was zu seiner Güte verlangt wird.

Was der Diskant ist: Der Diskant ist ein Zusammenklang einiger verschiedener Gesänge nach dem Modus und nach der Gleichvielgeltung (equipollentiam). Diskant, gleichsam verschiedener Gesang wird er genannt, weil jene Gesänge, aus denen er zusammengesetzt wird (componitur), so verschieden sein müssen, daß wenn einer steigt, der andere fällt. Es können jedoch beide zugleich steigen oder fallen wegen der Schönheit der Gesänge.

Man muß bemerken, daß zur Güte des Diskants vier (Dinge) verlangt werden: Erstens, daß die Verschiedenheit jener verschiedenen Gesänge so ist, daß wenn einer steigt, der andere fällt. Manchmal wird jedoch erlaubt, daß beide zugleich steigen und fallen wegen der Schönheit der Gesänge an und für sich. Zweitens wird Schönheit der Gesänge verlangt. Drittens wird in ihrem Vortrag eine schöne Melodie verlangt. Viertens wird schönes Fallen des Textes (dictaminum) mit dem Diskant verlangt, so

daß lange Noten langen Silben, kurze kurzen vornehm angepaßt werden.

Wie der Diskant geschieht: Der Diskant wird hauptsächlich aus Konsonanzen und nebensächlich aus Dissonanzen komponiert, damit der Diskant an und für sich schöner ist und damit wir mehr durch die Konsonanzen erfreut werden. Konsonanz ist die Vermischung verschiedener Töne miteinander, Dissonanz ein harter Zusammenprall (collisio).

Die einen der Konsonanzen sind perfekte, andere imperfekte, andere mittlere. Perfekte sind die wie der Einklang und die Oktav. Imperfekte sind die große und kleine Terz, die von der Quint in die Quint oder von der Quint zum Einklang und umgekehrt kommend gute sind, und die große Sext, die vor der Oktav gut ist. Mittlere sind die Quart und Quint.

Die anderen Spezies, nämlich Ganzton, Halbton, Tritonus, kleine Sext werden Dissonanzen genannt. Von diesen Dissonanzen wird in Longen kein Gebrauch gemacht, außer der Tenor (tenens) will sich darstellen (se fingere) oder schweigen. Um dies aber zu verstehen, ist das Kapitel über die Proportionen zu beachten, das auf die einfache Musik (planam musicam) blickt. Aber weil wir nicht ohne falsche Musik diskantieren können, daher laßt uns kurz auf diese sehen.

Es folgt über die falsche Musik: Falsche Musik wird es genannt, wenn an nicht gebräuchlicher Stelle weiches b oder quadratisches h gesetzt wird. Es gibt nämlich zwei Zeichen der falschen Musik, nämlich das weiche b und quadratische h. Wo das runde b gesetzt wird, wird fa gesungen; wo aber das quadratische h, wird mi gesungen. Und so kann eine Spezies in eine andere vertauscht werden, wie im Kapitel über die Proportionen gesehen worden ist.

Die falsche Musik ist aber aus zwei Gründen erfunden worden, nämlich aus dem Grund der Notwendigkeit und aus dem Grund der Schönheit des Gesangs an und für sich. Aus dem Grund der Notwendigkeit, weil wir an gezeigten Stellen im Kapitel über die Proportionen keine Quint, Quart, Oktav haben können. Aus dem Grund der Schönheit, wie in Cantinellis coronatis offenbar ist.

Vatikanischer Organumtraktat, Einleitung:[61]

Zu den zwischen den Traktaten der Gruppe A (Klangschrittlehre) und Gruppe B vermittelnden Traktaten könnte man vielleicht auch die zu Anfang des Vatikanischen Organumtraktats stehenden

allgemeinen Bemerkungen, also die Einleitung zählen, die von Fr. Zaminer, Der Vatikanische Organum-Traktat (Ottob. lat. 3025) S. 42/43 zusammen mit ihrer Ausgabe vollständig übersetzt worden ist.

Eine Inhaltsangabe davon scheint angebracht: Der Verfasser definiert zuerst das Organum als einen Gesang, der dem vorausgehenden (vorgegebenen) Gesang nachfolgt, weil der Kantor vorausgehen, der Organizator aber folgen und der Kantor als erster schließen soll, mit der Feststellung, daß das Organum für sich nichts gilt.

Jedes Organum muß mit dem Cantus entweder durch die Quart, Quint, Oktav oder darüber durch Quart oder Quint (Undezim und Duodezim) verbunden sein, die der Verfasser dann näher bestimmt, von denen nur die Oktav vollkommen klingt, während die Quint und Quart nur melodisch konkordieren, im Zusammenklang aber diskordieren.

Wenn ein Cantus oder Organum zu hoch in der Spitze der (guidonischen) Hand liegt, können wir in den unteren Teil der Hand hinabsteigen. Die Bedeutung des folgenden Satzes ist unklar: Und wenn wir etwas hinzufügen, was man nicht hinzufügen soll, oder etwas abziehen, was man nicht abziehen soll, ist das gemacht, was man "sinemenon" nennt.

Das Organum im unteren Teil der Hand muß wie das im oberen beschaffen sein, auch wenn es zuweilen "figuratum" ausgeführt wird (der Verfasser nennt dafür Stellen in seinen Organumbeispielen), und das findet man häufig in Gesängen und es ist die größte Schwierigkeit im Organum, weil es jeder Organizator wissen muß.

Durch das quadratische ♮ kommt nämlich in den oberen Teil der Hand viel Verwirrung, wo viele irren, weil es immer notwendig ist, daß wenn mi in b fa h mi gesungen wird, im hohen f ut ebenfalls mi gesungen werden muß (also fis) und f in g sol re ut und re in e la mi; ein anderer Ton kann (zum h) nicht erklingen und deshalb wird das Stück im runden b gesetzt (d.h. eine Quint tiefer transponiert). Daher ist es notwendig, daß rundes b und quadratisches h (d.h. Stücke in diesen) ihre eigene Machart haben.

II. Die Diskant- und Kontrapunktlehre seit der Ars nova um 1325.

Die Lehre der Traktate der Gruppe A (die Klangschrittlehre) und B gehören der Ars antiqua bis um 1325 an. Die Lehre der Traktate, die zwischen der Lehre der Traktate der Gruppen A und B vermitteln, gehören der Zeit des Übergangs von der Ars antiqua zur Ars nova an.

Die Diskant- und Kontrapunktlehre der im folgenden zu behandelnden Traktate gehört der Art nova seit um 1325 an. Diese Diskant- und Kontrapunktlehre bezieht sich zunächst nur auf den zweistimmigen Satz Note gegen Note, bildet aber auch die Grundlage der Lehre des zweistimmigen Satzes nicht Note gegen Note, d.h. des diminuierten Diskants und Kontrapunkts (rhythmisch mehr oder weniger freien Satzes) und des mehr als zweistimmigen Satzes, die ebenfalls im folgenden behandelt werden sollen.

Als besondere Ausprägung der Lehre des zweistimmigen Satzes Note gegen Note gibt es noch Klangschrittlehren auf der Grundlage der fortgeschrittenen Kontrapunktlehre, die für sich behandelt werden sollen.

Zuerst werden im folgenden unter A. die Lehren des zweistimmigen Diskants und Kontrapunkts besprochen, nämlich kapitelweise Lehren des zweistimmigen Diskants und Kontrapunkts Note gegen Note, Klangschrittlehren auf der Grundlage der fortgeschrittenen Kontrapunktlehre und Diminutionslehren.

Die weit in der Überzahl sich befindlichen Lehren des zweistimmigen Diskants und Kontrapunkts Note gegen Note werden auf der Grundlage der von K.-J. Sachs verwendeten Kriterien (s. die folgende Einleitung zu A. Lehren des zweistimmigen Diskants und Kontrapunkts) zu Gruppen zusammengefaßt und einzeln besprochen. Darunter befinden sich auch schon Traktate mit Einbeziehung der Diminution sowie der Sight und des Contratenors. Traktate, die K.-J. Sachs nicht behandelt, also auch nicht ihrer Lehre nach eingeordnet hat, werden im Kapitel Besondere Traktate besprochen.

Dann werden unter B. Lehren des mehr als zweistimmigen Diskants und Kontrapunkts besprochen. Innerhalb der Lehre des mehr als zweistimmigen Satzes ist zeitlich zwischen einer solchen der Ars nova und zahlreichen derartigen Lehren des 15. Jahrhunderts sowie unter denselben wiederum zwischen zwei Arten zu unterscheiden, und die erste derselben liegt wiederum in verschiedenen Ausprägungen vor.

Sie werden jeweils kapitelweise für sich besprochen, wie

folgt: Eine Lehre des mehr als zweistimmigen Satzes in der Ars nova; Lehren des mehr als zweistimmigen Satzes im 15. Jahrhundert, erste Art des mehr als zweistimmigen Satzes: Sightlehren; Konsonanzentabellen; Graduslehren; zweite Art des mehr als zweistimmigen Satzes: Contratenorlehren.

A. Lehren des zweistimmigen Diskants und Kontrapunkts.

K.-J. Sachs hat in seinem Buch Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert unter III. Die Kernlehre des Contrapunctus für den zweistimmigen Satz, S. 57 - 122, die Entwicklung der Kontrapunktlehre in drei Stadien eingeteilt und behandelt, 1. Die Vorstadien, 2. Das Frühstadium und 3. Die vollausgebildete Contrapunctus-Lehre und ihre Systematik.

Kriterium für die Entwicklung der Kontrapunktlehre ist die Zahl und Einteilung der in den Traktaten genannten Konsonanzen. In dieser Hinsicht unterscheidet er vier Stadien (die beiden letzten mit je zwei Stufen), für die er S. 60 in einer Tabelle unter der Überschrift "Stadien der Konsonanzen-Klassifikation im 13. bis 15. Jahrhundert" nacheinander Traktate und ihre jeweilige Klassifikation der Konsonanzen nennt.

Er bemerkt dazu (S. 60/61): "Die Stadien (I bis IV) sind dadurch gegeneinander abgegrenzt, daß zunächst die große Sexte in den Kreis der Konsonanzen einbezogen, danach die Quart ausgeschieden und schließlich die kleine Sexte aufgenommen wurde. Durch Gruppierung (in perfectae, mediae, imperfectae) und Benennungsweise (mit griechischen oder lateinischen Intervallnamen) heben sich darüberhinaus noch Phasen (a und b) innerhalb der Stadien ab./Der satztechnischen Entwicklungsstufe nach gehören I und II, die Vorstadien des Contrapunctus, zum älteren Discantus. Die Contrapunctus-Lehre konstituiert sich - gleichzeitig mit dem ersten Erscheinen des Wortes contrapunctus - im Stadium III, ihrem Frühstadium, und erreicht ihre vollausgebildete Gestalt im Stadium IV."

Für Stadium I der Konsonanzenklassifikation nennt er vier von mir zur Traktatgruppe B gezählte Traktate: Johannes de Garlandia, De mensurabili musica, Kap. 9, Sequitur de consonantiis in eodem tempore (E. Reimer, Johannes de Garlandia I, S. 67 - 69), Franco von Köln, Ars cantus mensurabilis, Kap. 11, De discantu et ejus speciebus (S. M. Cserba, Hieronymus de Moravia S. 249 - 255, CS I, 129a - 133a), Anonymus St. Emmeram, Kap. 4, De consonantiis (H. Sowa, Ein anonymer glossierter Mensuraltraktat

S. 119) und Anonymus 4, De mensuris et discantu, Kap. 5, Sequitur de triplicibus et quadruplicibus et copula (F. Reckow, Der Musiktraktat des Anonymus 4, Teil I, S. 77, CS I, 358a - 360a). Diese Traktate bzw. entsprechenden Kapitel sind oben bereits besprochen worden.

Von den Traktaten, die K.-J. Sachs für Stadium II der Konsonanzenklassifikation nennt, ist hier nur bereits Anonymus 2, Tractatus de discantu, Teil b, Sequitur de discantu (CS I, 311a - 312a, besonders 311b/312a, A. Seay, Anonymous II (21), Tractatus de discantu [Concerning discant], S. 30/31 - 32/33, besonders 32/33) besprochen worden. Die außerdem von K.-J. Sachs für Stadium II der Konsonanzenklassifikation sowie für die Stadien III a/b und IV a/b genannten Traktate sind hier noch zu besprechen.

In der Durchführung seiner Untersuchungen zieht K.-J. Sachs jedoch jeweils noch andere, in der Tabelle der Stadien der Konsonanzenklassifikation nicht genannte Traktate heran, für Stadium II der Konsonanzenklassifikation und damit für die Vorstadien der Kontrapunktlehre für den zweistimmigen Satz das Compendium discantus Magistri Franconis, das hier ebenfalls bereits behandelt worden ist.

Zum Frühstadium der Kontrapunktlehre (Stadium III der Konsonanzenklassifikation)gehören Traktate, die sechs Konsonanzen auf der Grundlage der griechischen Intervallnamen (Unisonus, Semiditonus, Ditonus, Diapente, Diapente cum tono, Diapason = Einklang, kleine Terz, große Terz, Quint, große Sext und Oktav) nennen bzw. verwenden.

Zur vollausgebildeten Kontrapunktlehre gehören die für Stadium IV der Konsonanzenklassifikation genannten und weitere Traktate. Typisch für das Stadium IV der Konsonanzenklassifikation ist die Anerkennung der kleinen Sext als Konsonanz, die "Beibehaltung der zuletzt bezeichneten Konsonanzen, doch Übergang zu lateinischen Namen, Aufgabe der Trennung von großen und kleinen Terzen oder Sexten sowie Einführung von Ordnungen, die auch oktaverweiterte Konsonanzen enthalten" (S. 60, Tabelle unten). Diesem Stadium der Kontrapunktlehre und der Konsonanzenklassifikation gehört die überwiegende Mehrzahl der Kontrapunkttraktate des 14. und 15. Jahrhunderts an.

Die Traktate schließen sich der Art ihrer Konsonanzenklassifikation entsprechend zu folgenden von K.-J. Sachs unterschiedenen Gruppen zusammen: 7 Spezies auf der Grundlage der griechischen Intervallnamen (wie vorher einschließlich Diapente cum

semitonio, kleine Sext), 7 Konsonanzen (1, 3, 5, 6, 8, 10, 12), Sonderfälle der 7-Konsonanzen-Ordnung, 9 Konsonanzen (1, 3, 5, 6, 8, 10, 12, 13, 15), weitere Konsonanzen-Ordnungen des 15. Jahrhunderts und die Konsonanzfolgenregeln.

Danach ergibt sich diese Reihenfolge der Traktate (die Ausgaben der Traktate werden erst bei den Besprechungen genannt; erwähnt wird hier nur, wenn ein von K.-J. Sachs genannter Traktat nicht herausgegeben ist), Vorstadium des Kontrapunkts, Stadium II der Konsonanzenklassifikation: Species autem musicales trifario modo describuntur; Septem sunt species discantus principaliter (nicht herausgegeben, s. K.-J. Sachs, Contrapunctus S. 63 - 64); Frühstadium der Kontrapunktlehre (6 Spezies auf der Grundlage der griechischen Intervallnamen), Stadium III der Konsonanzenklassifikation: Petrus dictus Palma ociosa, Compendium de discantu mensurabili, 1336; Quilibet affectans scire contrapunctum ea diligenter scribat; Goscalcus, Tractatus de contrapuncto, 1375 (nicht gedruckt herausgegeben); Sex sunt species discantus scilicet unisonus semiditonus, 1431; Sex sunt species discantus per quas omnis /dis/cantus planus (Theodonus de Caprio, Regule contrapuncti, 1431; Johannis de Muris Quaestiones super partes musicae, De discantu et consonantiis, Fassung Rom, R. Casimiri, Note d'Archivio per la storia musicale XIV, 1942, S. 97 - 98); Sex sunt species discantus per quas omnis /dis/cantus planus (Johannes de Muris Quaestiones super partes musicae, De discantu et consonantiis)(Fassung St. Paul, Kärnten, GS III, 306a - 307b, ohne Anfangsteil GC II, 119 - 120); Notandum est quod nos possumus per unam vel duas; Sex sunt species principales sive concordantiae discantus; Quartum principale, 1351; die vollausgebildete Kontrapunktlehre, 7 Spezies auf der Grundlage griechischer Intervallnamen: Septem sunt consonantiae per quas omnis melodia componitur (Anonymi XI Tractatus de musica plana et mensurabili, CS III, 466b; Kurzfassung von Ad sciendum artem discantus primo est sciendum quod sunt septem, Ars discantus secundum Johannem de Muris, CS III, 68a - 70a); Volentibus introduci in arte(m) contrapuncti id est nota (Ars contrapunctus secundum Philippum de Vitriaco, CS III, 23a - 27b, Kontrapunktlehre 26a - 27b); 7 Konsonanzen, lateinische Intervallnamen: Quot sunt species discantus, Tredecim ut patet (Ars discantus secundum Johannem de Muris, CS III, 74b - 75a); Cum notum sit omnibus cantoribus mensurabilem artem musicam (Ars contrapuncti secundum Johannem de Muris, CS III, 60a - 68b); Sciendum est quod contrapunctus est fundamentum biscanti (Nicolai Capuani Compendium musicale;

Philipoctus de Caserta, Regulae contrapuncti); Septem sunt species consonantiarum in biscantu (Ars perfecta in musica Magistri Philippoti de Vitriaco, CS III, 28a - 29a); Notandum est quod septem sunt species in contrapuncto; Item diu lo mestre nos altres avere VII species de contrapuncto (C. Gómez, Anuario Musical 31/32, 1976/77, S. 48/49); Notandum quod septem sunt species discantus quibus bene discantans (Henrici de Zelandia Tractatus de cantu perfecto et imperfecto, CS III, 115b); Primo nota quod septem sunt consonantiae in contrapuncto; Septem sunt concordantiae in discantu videlicet unisonus; Septem sunt species discantus secundum modernos videlicet (Magister Johannes Torkesey); Sonderfälle der 7-Konsonanzen-Ordnung: Et nota quod septem sunt species concordantiarum videlicet (Philippi de Vitriaco Liber musicalium, CS III, 36b - 41a); Post octavam quintam si note tendunt in altum, 1391 (Magistri Phillipoti Andreae de contrapuncto quaedam regulae utiles, CS III, 116a - 118b); 9-Konsonanzen-Ordnung: Nota quod contrapunctus est fundamentum biscantus et sicut; Ad sciendum artem discantus primo est sciendum quod sunt septem (Ars discantus secundum Johannem de Muris, CS III, 68a - 70a); Volentibus introduci in arte(m) contrapuncti id est nota (Fassung Einsiedeln fol. 45 - 45', Johannis de Garlandia optima introductio in contrapunctum pro rudibus, CS III, 12a - 13b); En l'art de contrapunct tenim VIIII (sic!) species; Pro notitia contrapunctus habenda primo sciendum est (Secuntur regule contrapunctus per supradictum magistrum facte siue ordinate vt sequitur /= Johannes Pipudi7 - C. Gómez, Anuario Musical 31/32, 1976/77, S. 45 - 47); Volentibus introduci in arte(m) contrapuncti id est nota (Fassung Pisa, Sachs, Contrapunctus S. 170 - 173); Et primo de contrapuncto plano pro cuius intellectu (Anonymi XI Tractatus de musica plana et mensurabili, CS III, 462a - 464b); Theodonus de Caprio, Regule contrapuncti, 1431; Fragment Sa (Saint Dié), . . . quarta quod tenore ascendente contrapunctans uel discantans (Magistri Marchetti de Padua Brevis compilatio in arte musicae mensuratae, CS III, 11b - 12b); Volens igitur multos et diversos compescere ad fructum; Sonderstellung: Est autem unisonus quando duae voces manent in uno (Anonymi 5 De discantu, CS I, 366a - 368b); Einbeziehung der Diminution in die Lehre des Kontrapunkts: Antonius de Leno, Regulae de contrapuncto; mit Sight und Contratenorlehre: Unaquaeque nota uniuscuiusque tenoris tentabit octavam; Tractatus de musica figurata et de contrapuncto ab anonymo auctore; weitere Konsonanzen-Ordnungen des 15. Jahrhunderts, 8 Konsonanzen mit

Kap. 1: Marchettus de Padua, Lucidarium in arte musicae planae, Mischtext zwischen Stadium II der Konsonanzenklassifikation und Contrapunctus sowie Lehren mit sechs griechisch bezeichneten Konsonanzen.

Marchettus de Padua, Lucidarium in arte musicae planae, Traktat II, Kap. 6 und 8, Traktat V, Kap. 6 und 7, Traktat VII, Kap. 2:[62]

Die genannte Schrift von Marchettus von Padua handelt, wie schon aus ihrem Titel hervorgeht, von der einstimmigen Musik (musica plana) und enthält keine Mehrstimmigkeitslehre. Dennoch enthält sie in der Lehre von den Intervallen und Konsonanzen einige bemerkenswerte Angaben über den zweistimmigen Satz und entsprechende Beispiele.

Marchettus von Padua teilt (Traktat III, Kap. 1 und Traktat V, Kap. 2) die für die Mehrstimmigkeit brauchbaren Zusammenklänge in Konsonanzen und Dissonanzen, die nach dem Gehör und der Vernunft vertragen werden (compatiuntur), ein. Konsonanzen sind die Quart, Quint, Oktav, Undezim, Duodezim und Doppeloktav (Quintdezim), die Marchettus griechisch benennt. Die Dissonanzen, die vom Gehör vertragen werden, sind die Terz, Sext und Dezim. (Die Tredezim nennt Marchettus merkwürdigerweise nicht, obwohl er die Konsonanzen bis zur Doppeloktav bzw. Quintdezim aufzählt.)

Die ersten zweistimmigen Beispiele bringt Marchettus im Traktat II, Kap. 6 über die Diesis, die der fünfte Teil des Ganztons ist, in dem er den chromatischen Halbton c - cis usw. und die Diesis cis - d usw. zeigt, wie folgt:

```
c'  cis'  d'   f'  fis'
f   e     d ' f   d
g', g gis a
c ' g e   d'
```

Weitere zweistimmige Beispiele bringt er in Traktat II, Kap. 8 über den chromatischen Halbton. Der chromatische Halbton besteht aus vier Diesen und bildet mit einer Diesis den Ganzton. Er findet statt, wenn ein beliebiger Ganzton wegen einer zu kolorierenden (durch Akzidenz zu verändernden) Dissonanz, nämlich Terz, Sext oder Dezim, zu einer beliebigen Konsonanz strebend zweigeteilt wird, denn der erste Teil des so geteilten Ganztons wird, wenn es durch Steigen geschieht, größer sein, was Chroma genannt wird; der Teil, der übrig bleibt, ist die Diesis, wie hier:

```
c'  cis'  d'   f'  fis'  g'   g gis a
f   e     d ' f   d     c ' c e   d'
```

Der Grund dafür ist, daß der Ganzton wegen des Schmuckes und der Schönheit der Dissonanzen über die Teilung des diatonischen und enharmonischen Geschlechts hinaus geteilt wird, damit er von der Konsonanz, die den Dissonanzen folgt, durch kleineren Ab-

stand, nach Art beider entfernt ist, so nämlich, daß in solchem Abstand darüber oder darunter die Erweiterung (prolatio) eines Ganztons immer hervortritt, wie hier: d' cis' d' f' fis' g'
a h a d e d f d c
d gis a

Wenn solche Zweiteilung des Ganztons nicht etwa durch Fallen geschieht, was in zu Konsonanzen strebenden Dissonanzen weniger eigentümlich ist, wie hier: d' cis' c' g' fis' f' h a c'
d e f c d f e fis a
(GS III, 75a fälschlich:
h a c'
c dis d').

Hier nämlich muß die Zweiteilung des Ganztons mit erdichtetem Color (colore fictitio) geschehen, damit wer sie vorträgt, im ersten Fallen fingiert, was die Diesis ist und wenn er will, nach solchem Fallen aufwärts zurückkehrt, nach diesem chromatischen fällt und so die Konsonanz, wenn auch weniger natürlich und eigentümlich, folgt.

In Traktat V, Kap. 6, Frage über die Dissonanzen, beantwortet Marchettus die Frage, warum es notwendig ist, daß die dem Gehör erträgliche Dissonanz durch kleineren Abstand von der Konsonanz entfernt ist, mit der Feststellung, daß die Dissonanz als etwas Unvollkommenes geschieht, die Konsonanz aber ihre Vollkommenheit ist, je weniger also die Dissonanz von der Konsonanz entfernt ist, desto weniger von ihrer Vollkommenheit entfernt ist und ihr für ähnlich erklärt wird und dem Gehör freundlicher ist, gleichsam mehr von der Natur der Konsonanz habend.

Aber dann mag jemand sagen, warum soll man einen Ganzton und eine Diesis von der Konsonanz entfernt sein, von der man sagt, daß sie der kleinere Abstand vor der Konsonanz ist, zu der gestrebt wird, ob man nicht in der vollkommeneren und der dem Gehör freundlicheren Dissonanz ist, weil in der der Konsonanz näheren, in einem der beiden Gesänge entweder oben oder unten keine Bewegung machend, wie hier: d' cis' d' d' d' d' g' fis'
d d d h cis' d'' c c
g'
c.

In Kap. 7, andere Frage über die Dissonanz, wird gefragt, warum es der Dissonanz, die Sext genannt wird, nicht so eigen ist, zur Konsonanz Quint zu streben wie zur Konsonanz Oktav, da diese Dissonanz von jeder dieser Konsonanzen durch kleineren Abstand entfernt zu sein scheint, wie hier: d' cis' c' g' fis'
d e f g a
f'
b.

Denn wir sehen, daß im gegenwärtigen ersten Beispiel der obere Gesang in der Oktav beginnt und eine Diesis fällt, für welches Fallen der Tenor einen Ganzton steigt, der fünf Diesen

enthält; und so sind es sechs Diesen, die ein kleinerer Abstand vor der Konsonanz sind, zu der zu streben sie erkannt werden, die die Oktav ist.

Im zweiten Beispiel gleicherweise die Entfernung der Quint durch kleineren Abstand, nämlich durch sechs Diesen, weil der obere Gesang, der mit der Oktav über dem Tenor ist, eine Diesis fällt, durch welches Fallen der Tenor einen Ganzton steigt und so sind sie in der Dissonanz, die Sext genannt wird. Danach fällt der obere Gesang einen chromatischen Halbton, der vier Diesen enthält; und dann steigt der Tenor einen enharmonischen Halbton, der zwei Diesen hat; so sind es sechs und siehe da ein kleinerer Abstand vor der Quint gemacht und durch Bewegung beider.

Wir antworten, daß es ein doppelter Grund ist, warum die Sext, die eine Dissonanz ist, nicht so vollkommen zur Quint strebt wie zur Oktav. Der erste Grund ist, daß wenn auch jene Dissonanz von beiden vorgenannten Konsonanzen (GS III, 83a fälschlich: Dissonanzen) durch kleineren Abstand entfernt zu sein scheint, dennoch in keinem der zwei vorgenannten Gesänge des zweiten Beispiels ein kleinerer Abstand ist, weil dort nicht der kleinere Teil des Ganztons ist, und demzufolge ist dort keine kleinere Bewegung, wenn sie von der Dissonanz in die Konsonanz übergehen, wie dem Betrachtenden offenbar ist. Es ist nämlich notwendig, daß vor der Konsonanz ein kleinerer Abstand ist, solange in einem beliebigen der zwei Gesänge der kleinere Teil des Ganztons, der die Diesis ist, oben oder unten vorgetragen wird.

Der zweite Grund ist, daß wenn auch die Dissonanz ihren beiden Konsonanzen, nämlich Quint und Oktav, gleicherweise nahe ist, muß sie williger zu jener streben, die vollkommener ist und zu der sie geeigneter neigt; die Oktav aber ist die vollkommenere Konsonanz als die Quint, wie unten offenbar ist, und deswegen neigt sie weniger zur Quint, die weniger vollkommen ist. Es ist also offenbar, daß die Dissonanz, die Sext genannt wird, weniger eigentümlich zur Quint als zur Oktav strebt, wenn auch in Gesängen ein solcher Color, der erdichteter genannt wird, beigesetzt wird.

Natürlicherweise aber wird jede beliebige Zweiteilung des Ganztons durch Fallen unangenehmer vorgetragen, als sie in den gegenwärtigen Beispielen wahrscheinlich kann. Und dies müssen wir von jedem beliebigen verschiedenen Ganzton verstehen wegen

einer beliebigen Dissonanz, nämlich Terz, Sext und Dezim durch Fallen, wie es in den gegenwärtigen Beispielen wahrscheinlich gewußt werden kann:

d' cis' c' g' fis' f' g' fis' f'
d e f ' c d f ' g a b

(GS III, 83b Unterstimme fälschlich: h c' a).

Weitere zweistimmige Beispiele enthält Traktat VIII, Kap. 2, über den Wechsel (De permutatione), was er ist und wo er stattfindet, wie folgt: Der Wechsel ist die Veränderung des Namens des Tones (vocis) oder der Note im selben Zwischenraum oder auf derselben Linie im verschiedenen Ton (sono); der Wechsel findet nämlich statt, wo der Ganzton wegen der Konsonanz in den diatonischen und enharmonischen oder den chromatischen (Halbton) und die Diesis oder umgekehrt geteilt wird, wie hier:

a b h c' c'
a g e c ' c
h b a d' cis' c' c' cis' d'
e g a' d e f ' f e d '

Die Zeichen aber, durch die den Noten angezeigt wird, einen Wechsel zu machen, sind drei, nämlich viereckiges ♮ , rundes b und ein anderes Zeichen, das vom Volk falsche Musik (falsa musica) genannt wird, von welchen zu sehen notwendig ist. Die beiden ersten Zeichen nämlich, nämlich ♮ und b, sind in jedem einfachen und auch gemessenen Gesang oder können sein. Das dritte Zeichen aber wird nur im gemessenen Gesang oder im einfachen gesetzt, der entweder koloriert (colorate) gesungen wird oder in den gemessenen übergeht, wie in den Tenores der Motetten oder anderer gemessener Gesänge. Über die beiden ersten Zeichen sagt Richard Normannus (Normandus): Wo auch immer das viereckige ♮ gesetzt wird, singen wir den Ton mi; wo aber auch immer das runde b, singen wir den Ton fa; diese zwei ♮ b nämlich werden auf Linien und in Zwischenräumen so gebildet: melodische Beispiele mit ♮ und b.

Marchettus de Padua führt dann aus, wie das viereckige ♮ und runde b geschrieben werden und bemerkt im letzten Abschnitt: Es gibt nämlich einige, die das ♮ und das dritte Zeichen, das, wie vorher gesagt worden ist, vom Volk falsche Musik genannt wird, auf dieselbe Weise bilden, ihre eigene und verschiedene Eigentümlichkeit ganz und gar nicht kennend. Denn die eigene Eigentümlichkeit des ♮ ist, den Ganzton immer durch den enharmonischen und diatonischen Halbton zu teilen und umgekehrt, wie oben gezeigt worden ist. Die Eigentümlichkeit des anderen Zeichens aber ist, den Ganzton durch den chromatischen und die Diesis und den enharmonischen Halbton durch die Mitte zu teilen, für gewisse Konsonanzen, wie oben gesagt worden ist, vielmehr (von) anzunehmenden Dissonanzen.

Species autem musicales trifario modo describuntur:[63]

Dieser Traktat bringt nur eine Konsonanzenlehre mit einigen "Kontrapunktregeln". Er teilt die Konsonanzen in perfekte (Einklang und Oktav), imperfekte (große und kleine Terz im Gang von der Quint oder Oktav /= Einklang/ zum Einklang sowie große Sext vor der Oktav) und mittlere (Quart und Quint) ein. Die anderen Spezies werden Dissonanzen genannt (Ganzton, Halbton, Tritonus, kleine Sext und kleine Sept); diese Dissonanzen verwendet man nicht in Longen, "außer wenn der Tenor sich bilden oder singen will" ("nisi tenor velit se fingere vel cantare").

Danach wird der Einklang näher erklärt, worauf einige Kontrapunktregeln folgen: Die Regeln des Kontrapunkts sind ut re mi fa sol la, die Ganztöne ut re, re mi, und umgekehrt, fa sol, sol la und umgekehrt. Der Halbton ist mi fa und umgekehrt, wie oben aus dem siebten Traktat über die Spezies usw. hervorgeht. Und man bemerke, daß die Spezies bzw. perfekten Konsonanzen für sich stehend genannt werden, weil mit ihnen der Diskant begonnen und beendet werden kann. Die imperfekten aber werden abhängige genannt, weil sie von den perfekten abhängen, und mit diesen abhängigen kann der Diskant nicht beendet, wohl aber angefangen werden, usw.

Petrus dictus Palma ociosa, Compendium de discantu mensurabili, 1336:[64]

In der Einleitung führt Petrus aus, daß im ersten Kapitel über den einfachen Diskant und seine Arten gehandelt wird, im zweiten über die falsche (fingierte) Musik, im dritten über die Blüten der gemessenen Musik. Aber bevor er über den einfachen Diskant spricht, sagt er, was die Musik im allgemeinen und besonderen ist, was der Musiker ist und wer Musiker zu sein genannt wird und wer nicht und was der Gesang und der Diskant ist.

Auf die Wiedergabe der Ausführungen von Petrus darüber, was die Musik im allgemeinen und besonderen ist, was der Musiker ist und wer Musiker genannt wird und wer nicht und was der Gesang ist, wird hier verzichtet, so treffend darin die ganze Musikanschauung des Mittelalters zusammengefaßt ist.

Der Diskant ist das süße Lied (dulcis melodia) irgendwelcher verschiedener Gesänge zweier oder mehrerer nach der Tonart (modum) und Zeit zu den Ohren gelangenden Töne. Und er wird Diskant genannt, gleichsam ein verschiedener Gesang, deshalb, weil diese Gesänge, aus denen der Diskant zusammengesetzt wird,

verschieden sein müssen, so daß wenn einer steigt, der andere fällt und umgekehrt.

Es können aber beide zugleich steigen oder fallen wegen der Schönheit des Gesangs oder wegen des Fallens des Tones und auch aus dem Grund der Notwendigkeit. Und solches Steigen oder Fallen darf nicht auf dieselbe Weise geschehen. Vielmehr muß es möglichst anmutig mit Blüten verziert werden.

Petrus erlaubt jedoch, zugleich auf diese Art oder mit irgendeiner Teilung in imperfekten Spezies oder Unterschieden (Konsonanzen) zu steigen und fallen, wie es die kleine Terz, große Terz und große Sext ist. Aber nicht in den vorgenannten perfekten oder imperfekten musikalischen Spezies oder Unterschieden, noch in der mittleren rät Petrus, daß auf dieselbe Weise zwei oder mehr im selben Zwischenraum oder auf derselben Linie bestehenden eintönig klingenden (unisonantes) Konsonanzen geschehen.

Jeder einfache Diskant, der nichts anderes ist als Punkt gegen Punkt oder mit natürlichen Instrumenten gebildete Note gegen eine andere Note, einfach aus dem Einklang, der kleinen Terz, großen Terz, Quint, großen Sext und Oktav zusammengesetzt und eingerichtet werden kann. Zur Anschaulichkeit der vorgenannten musikalischen Spezies des Diskants, damit es klarer verstanden wird, erklärt Petrus, was der Ton (vox) in der Musik ist und was der Ganzton (tonus) und Halbton (semitonium).

Der Ton (vox) ist in der Musik nach Isidor die Versammlung der Töne, Noten oder Zeichen oder der Ton (vox) nach der Musik ist jede beliebige mit natürlichen Instrumenten gebildete Note sowohl im meßbaren wie nicht meßbaren Gesang. Nach dem Musiker gibt es sechs Noten oder natürlich gebildete Töne (voces), die in der ganzen Musik wiederholt werden, nämlich ut re mi fa sol la. Jeder musikalische Ton (vox) ist entweder hoch oder tief, wozu Petrus die Definitionen der Konsonanz bei Isidor und Gregor zitiert.

Danach bringt Petrus Definitionen des konsonanten Tones (tonus consonativus) von Papyas und des Ganztons (tonus) von Boethius und schließt folgende des Ganz- und Halbtons an: Der Ganzton ist der Abstand eines Tones zum anderen im näheren sowohl steigend wie fallend, wie wenn wir singen ut re, re ut, re mi, mi re, fa sol, sol fa, sol la, la sol. Und er wird Ganzton genannt von ich töne, du tönst, deshalb, weil er vollkommen und klar den Abstand von zwei Tönen nennt.

Der Halbton ist die Höhe oder Tiefe nur von mi zu fa und im Gegenteil singend mi fa, fa mi. Und er wird Halbton genannt vom indeklinablen semi, was dasselbe wie die Hälfte bedeutet, und der Ton, des Tones. Daher ist der Halbton gleichsam die Hälfte des Ganztons.

Wir kommen zur ersten gehörig einzurichtenden und anzuordnenden Art des Diskants: Petrus definiert den Einklang, die kleine Terz, große Terz, Quint, große Sext und Oktav und bringt dann Regeln und Beispiele dafür, wie sie verwendet werden, wie folgt: Wir können nämlich vom Einklang zu anderen über ihm bestehenden Spezies oder Unterschieden steigen, wie hier offenbar ist, Diskant: e f f a g h a d'
Tenor: e d' f d' g d' a d . Wir können auch von anderen Spezies oder Unterschieden des Diskants zum Einklang fallen, wie hier offenbar ist, Diskant: d' a h g a f g f
Tenor: d a' d g' d f' e f.

Bei der kleinen Terz bringt Petrus keine Regel darüber, wie wir sie behandeln können, sondern sofort ein Beispiel von zwei zugleich, Diskant: f' e b a d' c' h c' g a d e
Tenor: d e' g a' h c'' d'c'' b a' f e und fährt fort: Oder wo der Cantus vier Töne getrennt fällt und der Diskant gleicherweise einen Ton zur Quint fällt oder umgekehrt, wie hier, Diskant: b a g d f e d A
Temor: g d' b a' d A' f e.

Die große Terz darf nicht stattfinden, wenn ihr nicht unmittelbar die Quint oder große Sext folgt, wie hier, Beispiel des ersten: fis g gis a a h h c' cis d' d' e'
d c' e d' f e' g f ' a g ' b a . Beispiel des zweiten: gis a a h h cis' cis' d'
e c' f d' g e ' a f .

Wir können von der Quint zu allen anderen Spezies des Diskants steigen und fallen, der Diskant über ihm und unter ihm bestehend, obwohl es von Natur in mittleren Stimmen zwischen oberen und unteren von zwei zu geschehen hat. Beispiel wie hier,
Diskant: d' e' d' e' d' c' d' h d' c' h
Tenor: g g ' g e ' g a ' g h' g a h.

Die große Sext darf nicht geschehen, außer wenn der Cantus mit einem Ton zur Oktav fällt, wie hier, Diskant: h c' cis' d'
Tenor: d c ' e d '
d' e' e' f' fis' g' gis' a'
f e ' g f ' a g ' h a . Oder der Diskant ist für den ersten Ton in der Oktav über dem Tenor und für den zweiten Ton fällt er eine kleine Terz getrennt und ist in der großen Sext und für den dritten Ton fällt er einen Ganzton und so haben wir bei nicht verändertem Tenor die Quint, Diskant: g' e' d' f' d'
Tenor: g g g ' f f
c' d' h a c' a g
f ' d d d' c c c. Oder der Diskant ist für den ersten Ton in der Quint über dem Tenor und für den zweiten Ton steigt er einen Ganzton und ist in der großen Sext und fällt wiederum von der genannten großen Sext einen Ganzton und wir haben die Quint, jedoch bei nicht verändertem Tenor, wie hier, Diskant: c' d' c'
Tenor: f f f '

d' e' d' e' fis' e'
g g g a a a .

Wir können von der Oktav (die alle vorgenannten anderen Töne, nämlich Spezies des Diskants enthält) zu allen anderen unter ihr bestehenden Spezies des Diskants fallen, wie hier, Diskant: g' fis' g' e' g' d' g' c'
Tenor g a g a g h g c . Und sie hat von ihrer Natur her in den unteren Tönen des Tenors zu geschehen. Wenn jedoch jemand zufällig über der Oktav diskantieren wollte, muß er daselbst seinen Diskant wie über dem Einklang anordnen, wie es weiter oben ausgedrückt ist. Und wie daher die kleine Terz über dem Einklang fallend den Einklang oder die Quint verlangt, so verlangt auch mit denselben Regeln die kleine Terz über der Oktav fallend die Oktav oder Quint über der Oktav, wie hier, Diskant: b' a' b' a' f' e' f' e'
Tenor g a g d d e d A . Und wie die große Terz über dem Einklang beim Steigen die Quint oder eine andere Spezies des Diskants verlangt, so verlangt nach denselben Regeln die große Terz über der Oktav beim Steigen die Quint über der Oktav oder eine andere Spezies des Diskants, wie hier das Bekspiel von allen offenbart, Diskant: fis' g' gis' a' a' h' h' cis'' cis'' d''
Tenor d c e d f e g e a f
h' cis' cis'' d''
g e a d .

Danach teilt Petrus die Spezies des Diskants in perfekte, imperfekte und mittlere ein. Perfekte sind der Einklang und die Oktav und sie werden perfekte genannt, weil sie eine perfekte und unendliche Konsonanz hervorbringen. Eine mittlere ist die Quint und sie wird so genannt, weil sie sich zwischen den höheren und tieferen gemäßigt verhält und sie ist eine Schlußspezies und den Hörern über alle schön und melodisch.

Der Diskant darf nur in perfekten Spezies oder in der mittleren wie im Einklang, in der Oktav und Quint begonnen werden oder eintreten. Außerdem müssen alle vorgenannten Spezies des Diskants einander so nahe wie möglich angefügt oder angeordnet werden, wie wenn z.B. der Cantus mit einander unmittelbar folgenden Tönen steigt und der Diskant in der Oktav über dem Cantus ist, müssen wir nach der Oktav fallend die Quint, kleine Terz und zuletzt den Einklang machen, wie hier, Diskant: c' a g f
Tenor c d e f . Und wenn der Cantus stufenweise mit einander unmittelbar folgenden Tönen fällt und der Diskant im Einklang ist, dann müssen wir nach dem Einklang die große Terz machen, die Quint hinzufügen, danach die große Sext und zuletzt die Oktav, wie im folgenden Beispiel offenbar ist, Diskant: g a h h c'
Tenor g f e d c .

Wenn auch alle vorgenannten Spezies des Diskants anmutiger an

den vorgenannten Stellen als an allen möglichen anderen stehen und angeordnet werden, können sie doch wo nur immer man will angeordnet werden und stattfinden, dies jedoch vorsichtiger beobachtet, daß jeder Spezies des Diskants die geziemende Zahl der Ganz- und Halbtöne nach der weiter oben genannten Art und Form beachtet wird. Kontrapunkt gleichsam anstelle des Triplums:

Kontrapunkt anstelle des Motetus:

Tenor beider:

g' e' d' gis' a' g' dis' d' a' e' e' f' gis' a' d' e' c' d'
d' c' h d' e' e' fis' g' e' c' h c' cis' d fis' e' f' g'
g a h h a c' h g a a g f e d d a a g

a' e' d' c' d' a' d' f' g' a' h'
e' c' d' fis' g' d' g' c' d' d' e'
a c' h a g f g a g f e .

Es bleibt nur über die falsche Musik (falsa musica) zu handeln: Jede Spezies des Diskants, ausgenommen der Einklang und die kleine Terz, wird wegen des Fehlens des Halbtons dann und wann imperfekt gefunden und dann gebührt es sich notgedrungen, daß sie durch falsche Musik vervollkommnet wird. Und weil die falsche Musik jeder Spezies des Diskants außer dem Einklang und der kleinen Terz notwendig ist, mögen wir sehen, was falsche Musik ist und warum sie erfunden worden und wo sie notwendig ist.

Die falsche Musik ist die, die nicht in der Leiter der Hand nach der Kunst des einfachen Gesangs (plani cantus) ihm auferlegt gefunden werden kann oder die falsche Musik ist die wegen der Hilfe erfundene freme Wissenschaft. Die falsche Musik ist nämlich wegen des Fehlens des Halbtons erfunden worden, das in jeder Spezies des Diskants außer dem Einklang und der kleinen Terz eintreten kann. Die falsche Musik ist also im Diskant sehr notwendig und zuerst in der Spezies, die Terz genannt wird. Überall nämlich, wo die kleine Terz den Einklang fallend verlangt oder diatonisch fällt,ist die falsche Musik nicht notwendig, weil keine fallende kleine Terz der Hilfe bedarf, wie hier,

Diskant f' e' f' e' d' c' b a
Tenor d e ' d a ' h c (fälschlich g a)' g d (fälschlich b f
h a).

Wenn aber der Diskant steigend und die Quint verlangend oder eine andere Spezies des Diskants steigend ist, dann muß jene imperfekte Spezies des Diskants (der Diskantstimme) einen Halbton erhöhend vervollkommnet werden. Und dann wird es nicht länger die kleine Terz, sondern vielmehr die perfekte große Terz sein und es muß mit dem Zeichen der falschen Musik vor der in solcher Weise erhöhten Note geschehen, wie hier offenbar ist,

Diskant :
Tenor
cis' d' dis' e' c' cis' dis' e' e' f'
a g ' h a ' c' a ' h g ' c' f .

Und wenn es zufällig geschieht, daß der Diskant unter dem

Tenor stattfindet, wird deswegen keineswegs der Cantus planus verändert. Der Diskantor erhöht möglichst vorsichtig und ordnet alle Spezies oder Unterschiede des Diskants an, je nachdem es jeder beliebigen ziemt, Tenor : c' b d' c' h c' a h h a g
Diskant: c es' d f ' g c ' c H' e f g. Dieses vorher Gesagte nämlich ist in allen musikalischen Spezies oder Unterschieden zu beachten. Petrus erwähnt dann, daß in einigen Motetten und Rondelli der Cantus planus in falsche Musik verwandelt wird, daß es aber nicht seine Absicht ist, in dieser Kunst den Cantus planus in etwas Abgelegenes zu verwandeln, sondern er hält nach Möglichkeit die gewöhnlichen Regeln desselben ein. Dieselben Regeln wie für die kleine und große Terz über dem Einklang gelten für alle über der Oktav bis zur Doppel- oder Tripeloktav nach der Beschaffenheit jeder Stimme.

Über die Quint: Wo auch immer mi und fa doppelt in fünf unmittelbar steigenden oder fallenden Tönen geschieht, da ist die um den Halbton imperfekte Quint. Sie muß im Diskant durch Erhöhung um einen Halbton vervollkommnet werden und dann geschieht # der falschen Musik vor der auf solche Weise erhöhten Note, wie hier, Diskant: d fis g d' fis' g' e' fis' d'
Tenor : d H G' d' h g ' c' h d'. Dasselbe gilt für die Quint über der Oktav bis zur Doppel- und Tripeloktav.

Über die große Sext: Überall wo mi und fa doppelt in sechs verbundenen steigenden oder fallenden Tönen gefunden werden, dort ist auch die um einen Halbton imperfekte Sext. Sie muß im Diskant durch Erhöhung um den Halbton vervollkommnet werden und durch das Zeichen der falschen Musik vor der Note geschehen, wie hier, Diskant: fis g gis a cis' d' fis' g' gis' a'
Tenor : A G' H A' e d ' a g ' h a.

Über die Oktav: Die Oktav also kann im Diskant geschehen, wo man will, sich verwandelnd und Psalmen singend (psallendo) mit b oder mit h wie der eigentliche Gesang, außer wenn der eigentliche Gesang mit b im tiefen b fa h mi geschieht und der Diskant unter demselben Cantus in B mi ist, die Oktav machen wollend. Weil aber in jenen acht Tönen fa und mi dreifach gefunden werden, daher gebührt es sich notgedrungen, den Halbton im vorgenannten Diskant zu senken (erniedrigen) und dann muß b in B mi im Zeichen der falschen Musik durch Senken des Halbtons geschehen, wie hier, Tenor : a b g a b a b g
Diskant: d B' c c B' c B c.

Außerdem ist im allgemeinen zu bemerken, daß falsche Musik eigentlich genannt wird, wenn das weiche b oder quadratische h an nicht gebräuchlichen Stellen gesetzt wird. Und wo b gesetzt wird, wird an derselben Stelle und unter demselben Ton der Halb-

ton über den gewohnten Gesang (Cantus) hinaus gesenkt. Und wo h gesetzt wird, wird an derselben Stelle und unter demselben Ton der Halbton über den gewohnten Gesang (Cantus) hinaus an nicht gewohnten Stellen erhöht. Er wird nämlich zum Unterschied des doppelten b fa h mi, nämlich des tiefen und hohen gesetzt, wo gewöhnlich b oder h gesetzt wird, zu bezeichnen, welcher Cantus oder Diskant mit b oder mit h gesungen werden muß.

Wiederum (Andererseits) ist zu bemerken, daß in der falschen Musik Veränderungen stattfinden können, indem man nach den Verschiedenheiten (variationes) der Gesänge von der wahren Musik in die falsche übergeht und umgekehrt. Diese Verschiedenheiten sind sowohl in der wahren wie in der falschen Musik Veränderungen. Die in ut oder in re oder mi aufhörender werden immer zu steigen erkannt; aber alle anderen in fa oder in sol oder in la aufhörenden Veränderungen, wo sie auch sind, werden gesenkt (deprimuntur).

Im übrigen ist nicht der Vergessenheit zu überlassen, daß die falsche Musik in B mi angenommen werden kann, ebendaselbst ut für den Ton singend und mit den Tönen bis zum tiefen G sol re ut steigend oder la für den Ton im vorgenannten G sol re ut singend, fallend mit den Tönen bis in B mi, wechselnd jedoch mit falscher Musik, wenn es nützlich zu sein scheint, und dies wegen der Quint oder Oktav unter b fa und dem tiefen mi, diskantierend nämlich unter dem Tenor im ausweichenden B mi und E la mi, wie hier, Diskant: B es d c B B c A B f es f es
Tenor: b b b a b g g a g c es f es.

Dasselbe ist vom hohen b fa h mi gegen das hohe e la mi wegen der Quint zu beurteilen, gleicherweise unter dem Tenor diskantierend, wie in diesem Beispiel offenbar ist, Diskant: g' es' f' es' c' es' f' es'
Tenor: g' b' a' b' c''b' a' b'. Und gleicherweise kann die falsche Musik gewöhnlich in d la sol re angenommen werden, ebendaselbst ut für den Ton singend, steigend mit den Tönen bis zum hohen b fa h mi, fallend mit den Tönen bis in d la sol re trotzdem wechselnd durch die falsche Musik, wenn es notwendig ist und dies wegen der Quint oder großen Sext über dem tiefen b fa h mi, diskantierend über dem Tenor in das hohe f fa ut und g sol re ut, sowohl im Steigen wie im Fallen, irgendeinmal gleicherweise herausgehend. wie hier im Beispiel offenbar ist, Diskant: d' fis' a' fis' fis' g'/e' fis' a' fis' fis' gis' a' gis' gis' a'
Tenor: d' h a h a g/c' h a h d' h a c'(?)h a.

Über die Blüten (floribus) der meßbaren Musik: Man nennt es Blüten der meßbaren Musik, wenn mehrere Töne oder Noten verschiedenartig figuriert nach der Beschaffenheit einer jeden auf

einen nur die Dauer jener Töne enthaltenden Ton oder eine einfache Note mit richtigem Verhältnis zurückgeführt werden. Petrus hat zwölf Arten oder Weisen des mit Blüten geschmückten meßbaren Diskants entlehnt, die je nachdem es jenem geziemt, unter dem perfekten oder imperfekten Modus und unter dem perfekten und imperfekten Tempus und unter der großen und kleinen Prolation angeordnet werden.

Petrus führt dann aus, was Modus ist, wann perfekter und wann imperfekter Modus, große und kleine Prolation vorliegt und was eine perfekte und eine imperfekte Semibrevis ist. Er führt aus, daß der Diskant mit klaren Blüten geschmückt zusammen mit den vorher genannten musikalischen Spezies dann und wann abwechselnd mit Dissonanzen fällt und steigt, nämlich mit dem Halbton, Ganzton, der Quart, dem Tritonus, der kleinen Sext, kleinen Sept und großen Sept, von welchen Dissonanzen der Reihe nach zu sehen ist. Ganzton und Halbton sind schon behandelt worden.

Er bespricht dann nacheinander die anderen genannten Dissonanzen und bemerkt zusammenfassend: Aber man muß wissen, daß jene vorgenannten Spezies des Diskants deshalb Dissonanzen genannt werden, weil sie nach dem Gehör auf keine Weise lange ertragen werden können, ohne daß sie Dissonanz erzeugen. Die Dissonanz aber ist das harte Aufschlagen verschiedener miteinander gemischter zu den Ohren gelangender Töne. Obwohl wir in diesen Dissonanzen nicht länger verweilen dürfen, können wir trotzdem mit ihnen kurz zu allen anderen sowohl perfekten und mittleren als auch imperfekten Spezies oder Beschaffenheiten des Diskants steigen und fallen.

Petrus kommt dann zur ersten Art des mit Blüten geschmückten anzuordnenden meßbaren Diskants. Sie besteht aus drei perfekten Breven aus der großen Prolation. Jene drei perfekten Breven können in einem einzigen vollständigen Körper sein, nämlich in der perfekten Longa. Und diese perfekte Longa dreier Tempora kann von ihrem dritten Teil in eine imperfekte Longa geteilt oder verkleinert werden, nämlich von der vorangehenden oder folgenden Brevis oder ihrem Wert entweder in Breven, Semibreven und Minimen bis zu 27 Minimen oder in den Wert irgendwelcher Breven, Semibreven und Minimen, nämlich in Pausen nach dem Willen und der Möglichkeit oder Unterscheidung des Diskantierenden.

Aber wie der Diskantator (sic!) den Diskant in dieser ersten Art mit denselben Noten und Pausen anordnen und diese Longa in die vorgenannten Teile oder in irgendwelche derselben Teile tei-

len kann, so kann er aus demselben Grund (nach derselben Regel) in allen folgenden Arten und Weisen alle Longen, Breven und Semibreven der großen und kleinen Prolation teilen und spalten, wie es ihm besser erscheint, nach der Dauer einer jeden Note zu ermitteln.

Petrus bespricht dann alle weiteren Arten (zwei perfekte Breven der großen Prolation, drei perfekte Breven der kleinen Prolation, zwei perfekte Breven der kleinen Prolation, eine perfekte Brevis der großen Prolation, eine perfekte Brevis der kleinen Prolation, drei imperfekte Breven der großen Prolation, zwei imperfekte Breven der großen Prolation, drei imperfekte Breven der kleinen Prolation, zwei imperfekte Breven der kleinen Prolation, eine imperfekte Brevis der großen Prolation, eine impdrfekte Brevis der kleinen Prolation).

Zusammenfassend und erklärend fügt Petrus folgendes hinzu: Zur zu erklärenden Prolation und Imperfektion der großen und kleinen Prolation jeder der vorgenannten Arten muß man wissen, daß die Perfektion sowohl in Breven wie in Semibreven wie in Minimen zur Dreizahl, die Imperfektion aber gleicherweise zur Zweizahl zurückgeführt wird.

Daher ist die erste Art in allen ihren Teilungen perfekt, denn in ihrer ersten Teilung wird die Longa in drei Breven geteilt, in der zweiten Teilung wird jede Brevis in drei Semibrebreven und in der dritten Teilung ist jede Semibrevis gleicherweise in drei Teile geteilt.

Die zweite, dritte und siebte Art haben dieselbe Art und dieselbe Zahl der zerstückelten, unterscheiden sich aber darin, daß die zweite Art in ihrer ersten Teilung imperfekt ist, weil die Longa in zwei Breven geteilt wird, und in der zweiten und in der dritten Teilung perfekt ist, weil die Brevis in drei Sebreven und die Semibrevis gleicherweise in drei Minimen geteilt werden. Die dritte Art aber ist in ihrer ersten und zweiten Teilung perfekt, weil die Longa ihrer Teilung in drei Breven und die Brevis gleicherweise in drei Semibreven geteilt werden, aber in der dritten Teilung ist sie imperfekt, weil jede Semibrevis gleicherweise in zwei Minimen geteilt ist. Aber die siebte Art ist in ihrer ersten und dritten Teilung perfekt und ist in der zweiten Teilung imperfekt, weil jede Brevis gleicherweise in zwei Semibreven geteilt ist.

Die vierte, achte und neunte Art haben dieselbe Art und dieselbe Zahl der Minimen, unterscheiden sich aber darin, daß die

vierte Art in ihrer ersten und dritten Teilung imperfekt und in der zweiten perfekt ist, weil jede Semibrevis gleicherweise in drei Minimen geteilt ist.[65] Aber die neunte ist in ihrer ersten Teilung perfekt und in der zweiten und dritten imperfekt, weil jede Brevis in zwei Semibreven und jede Semibrevis gleicherweise in zwei Minimen geteilt wird.

Die fünfte Art ist in allen ihren Teilungen perfekt, weil die Brevis in drei Semibreven geteilt wird und die Semibrevis gleicherweise in drei Minimen geteilt ist.

Die sechste und elfte Art haben dieselbe Art und dieselbe Zahl der Minimen, unterscheiden sich jedoch darin, daß die sechste Art in ihrer ersten Teilung perfekt und in der zweiten imperfekt ist, weil jede Semibrevis gleicherweise in zwei Minimen geteilt ist. Aber die elfte ist gegensätzlich, weil sie in ihrer ersten Teilung imperfekt und in der zweiten perfekt ist, weil jede Semibrevis gleicherweise in drei Minimen geteilt ist.

Die zehnte und zwölfte Art sind in allen ihren Teilungen imperfekt, denn die imperfekte Longa ihrer Teilung in zwei Breven und der Brevis in zwei Semibreven, der Semibrevis in zwei Minimen werden gleicherweise geteilt. Und so ist die Teilung der genannten zwölf Arten offenbar.

Im folgenden Abschnitt rät Petrus, daß man sich, bevor man sich auf die vorgenannten Blüten einläßt, in irgendeiner Kunst des verschiedene Figurationen desselben enthaltenden Diskants und in irgendwelchen beide Perfektionen und Prolationen, nämlich große und kleine enthaltenden Motetten und Rondellis genügend unterrichtet, und dann ohne irgendeine Schwierigkeit diese Kunst mit Freude vollendet.

Es folgt ein Schlußabschnitt und die Schlußformel: Das Kompendium des meßbaren Diskants, entlehnt von Bruder Petrus dictus Palma ociosa, stammend aus Bernaville in Ponthieu, Mönch der Kirche der heiligen Maria Carus Campus des Zisterzienserordens der Diözese Amiens im Jahre 1336 seit der Fleischwerdung unseres Herrn Jesus Christus, ist zu Ende.

Quilibet affectans scire contrapunctum ea diligenter scribat (Ars contrapuncti secundum Johannem de Muris)(Fassungen Florenz und Faenza):[66]

Einleitend bemerkt der Verfasser dieses Traktats, daß wer auch immer eifrig danach strebt, den Kontrapunkt zu kennen (wissen), sorgfältig das aufschreiben soll, was durch den Ma-

gister Johannes de Muris summarisch Entlehntes folgt. Dann führt er aus, daß über der Oktav keine Spezies ist, sondern was auch immer über der Oktav geschieht, Wiederholung oder Verdoppelung genannt werden kann. Innerhalb dieser Oktav einschließlich gibt es sechs Spezies, drei perfekte und drei imperfekte.

Danach nennt er nacheinander jeweils griechisch und lateinisch die perfekten Konsonanzen Einklang - der nach einigen keine Konsonanz, aber nach Boethius die Quelle und der Ursprung aller Konsonanzen ist - die Quint und Oktav und die imperfekten Konsonanzen kleine Terz, große Terz und große Sext (bei der die sonstige zusätzliche Bemerkung fehlt, daß sie eine imperfekte Konsonanz ist).

Er fügt jeweils hinzu, daß der Einklang natürlicherweise nach sich die kleine Terz, die Quint die große Terz und die Oktav die perfekte (große) Sext sowie die kleine Terz den Einklang, die große Terz die Quint und die große Sext die Oktav verlangt, ausserdem bei allen, daß sie jeweils nach der Verschiedenheit des Cantus auch eine andere perfekte oder imperfekte Spezies nach sich haben können, bei der kleinen Terz aber außerdem, daß sie dann jedoch soviel erhöht werden muß, daß sie eine große Terz wird.

Danach bringt er die allgemeinen Regeln, daß jeder Gesang in perfekter Konsonanz begonnen und beendet werden muß, der Cantus niemals mit dem Tenor in perfekter Konsonanz steigen oder fallen darf, niemals zwei gleiche perfekte Spezies, aber gut zwei, drei oder vier gleiche imperfekte geschehen können, wenn der Cantus steigt, der Diskant fallen muß und umgekehrt.

In der Fassung Faenza ist nach CS III, 59b, Anm. 3 bei der großen Terz hinzugefügt, daß sie, wenn sie andere perfekte oder imperfekte Spezies als die Quint nach sich hat, soviel erhöht werden muß, daß die kleine Terz geschieht, was aber nicht möglich ist.

Bei der großen Sext ist nach CS III, 60a, Anm. 1, außer der Bemerkung, daß sie auch eine andere perfekte oder imperfekte Spezies nach sich haben kann, wegen der Veränderung, hinzugefügt, daß sie auch die Quint nach sich haben kann, und dies, wenn der Tenor eine große oder kleine Terz steigt, und nicht anders.

Bei der allgemeinen Regel, daß der Cantus niemals mit dem Tenor in perfekter Konsonanz steigen oder fallen darf, ist nach CS III, 60a, Anm. 2, hinzugefügt: außer mit einem Ganzton oder Halbton.

Sex sunt species discantus scilicet unisonus semiditonus, 1431:[67]

Dieser Traktat lehrt die Spezies des Diskants, ihre Einteilung in perfekte, perfektere und imperfekte sowie welche anderen Spezies sie nach (und vor) sich verlangen, wie folgt: Sechs sind die Spezies des Diskants, nämlich Einklang, kleine Terz, große Terz, Quint, große Sext und Oktav. Von diesen sechs Spezies sind drei perfekte und drei imperfekte. Perfekt sind Einklang, Quint und Oktav. Imperfekte sind große Terz, kleine Terz und große Sext.

Von diesen drei perfekten (La Fage, Essais S. 382 wohl fälschlich imperfekten) Spezies wird eine perfekter genannt, die andere wird perfekte Quint genannt und verlangt nach oder vor sich die große oder kleine Teez, und das ist wegen der Natur; oder eine beliebige Sext oder Oktav, und das ist nach dem Cantus, das ist aus Notwendigkeit. Die Oktav wird perfekter genannt, verlangt aber nach oder vor sich die große oder kleine Terz; und sonst die Quint oder Sext oder eine andere Spezies, und dies wegen der Konsonanzen oder Verschiedenheit des Cantus.

Von den anderen imperfekten Spezies, die die große Terz, kleine Terz und große Sext sind, und von den anderen perfekten oder imperfekten Spezies verlangt die kleine Terz nach sich den Einklang und anders die Quint oder eine andere Spezies; aber dann ist notwendig, sie zu erhöhen. Die große Sext verlangt nach sich die Oktav; aber sie kann nach sich vier imperfekte haben, die nacheinander geschehen können, wenn sie nur ihre perfekte hat, wie gesagt worden ist; wenn es anders wäre, das ist wegen Notwendigkeiten des Cantus, müssen zwei Quinten oder zwei Töne in der Mitte geschehen.

Sex sunt species discantus per quas omnis /dis/cantus planus[68] (Theodonus de Caprio, Regule contrapuncti, 1431; Johannis de Muris Quaestiones super partes musicae, De discantu et consonantiis, Fassung Rom):[69]

Der Traktat beschreibt die sechs Spezies Einklang, kleine Terz, große Terz, Quint, große Sext und Oktav des Diskants, indem er angibt, aus wieviel Ganz- und Halbtönen sie bestehen, und führt aus, daß diese deshalb einfache genannt werden, weil sie in der Oktav einschließlich enthalten sind und jede einfa-

che Konsonanz von der Oktav umfaßt wird, sowie daß jede weitere Konsonanz Wiederholung genannt werden kann, nennt die Dezim, Duodezim, Tredezim und Quintdezim und daß für diese dasselbe wie für die einfachen gilt.

Im folgenden Teil wird ausgeführt, daß wenn wir mit der Oktav singen wollen, von jedem ut die Oktav fa ist, von re sol, von mi la usw. Ebenso ist in jedem ut die Duodezim sol, in re la, usw.

Tabellarisch werden dann folgende Konsonanzen aufgezählt: In ut wird die Dezim la, Oktav fa, Sext re, Quint ut, in re die Oktav sol, Sext mi, Quint re, in mi die Oktav la, Sext fa, Quint mi, Terz ut, in fa die Sext sol, Quint fa, Terz re, in sol die Quint la, Terz fa, der Einklang re, in ut die Duodezim sol, Dezim mi, Oktav ut, in re die Duodezim la, Dezim fa, Oktav re, in mi die Dezim sol, Oktav mi, Sext ut, in fa die Dezim la, Oktav fa, Sext re, Quint ut, in sol die Tredezim sol, Sext mi, Quint re, in la die Oktav la, Sext fa, Quint mi und Terz ut gesungen.

Sex sunt species discantus per quas omnis /dis/cantus planus (Johannis de Muris Quaestiones super partes musicae, De discantu et consonantiis)(Fassung St. Paul, Kärnten):[70]

Der erste Abschnitt dieser Fassung des Traktats entspricht dem ersten Abschnitt der Fassung Rom desselben. Es folgt dann eine ausgeprägte Diskantlehre, wie folgt: Einige dieser Spezies bilden ein perfekte Konsonanz, einige eine imperfekte. Einklang, Quint und Oktav bilden eine perfekte Konsonanz, kleine und große Terz und große Sext bilden eine imperfekte Konsonanz, weil sie in die perfekten Spezies zu steigen und fallen streben, nämlich die kleine Terz in den Einklang, die große in die Quint, die große Sext in die Oktav, stufenweise steigend oder fallend. Dasselbe strebe man über der Oktav an.

Der Diskant muß den Anfang und Schluß mit perfekter Konsonanz haben. Wir müssen zwei reihenweise verbundene (seriatim coniunctas) steigende oder fallende perfekte Konsonanzen möglichst vermeiden. Wir können keine zwei Noten im Wechsel (in rota) oder auf einer Linie oder in einem Zwischenraum setzen und auf dieselbe Weise zwei Oktaven, ebenso zwei Sexten, wenn (nicht) zuletzt die Oktav folgt. Die Sext kann im einfachen Diskant auf keine Weise gesetzt werden, außer wenn sofort die Oktav folgt.

Wir können mit einer Terz oder mit zwei oder mit drei (Ter-

zen) mit dem Tenor steigen, wie es gefällt. Und wir können auch freiheitlich zwei Terzen im Wechsel und auf einer Linie oder in einem Zwischenraum setzen. Ebenso können wir zwei Quinten mit einer Terz im Wechsel und auf gleiche Weise zwei Oktaven und zwei Quinten mit Oktav und Terz und zwei Oktaven mit Quint und Terz mit Steigen und Fallen des Tenors setzen. Und dieses oben Genannte darf im Diskant nicht gesetzt werden, ausser wenn es nicht vermieden werden kann.

Wir können sehr gut mit dem Tenor von der Terz in die Quint steigen und so von jeder imperfekten Spezies in eine perfekte und umgekehrt auf dieselbe Weise mit dem Tenor fallen, und es ist sehr schön im Diskant. mi gegen fa konsoniert in perfekten Konsonanzen nicht, wie in der Quint und Oktav (GS III, 307a wohl fälschlich auch Dezim genannt) und Duodezim und auch im Einklang; aber in imperfekten Spezies, nämlich in der Terz, Sext, Dezim (GS III, 307a fälschlich Undezim) kann eines gegen das andere freiheitlich gesetzt werden.

Wenn der einfache Cantus oder Tenor, was dasselbe ist, im höchsten Schritt geht, wie in den dritten Schritt, bilden wir, wenn wir diesen einfachen Cantus diskantieren wollen, die ihm der Übereinstimmung fähigen Töne (voces ipsi concordabiles) im äußeren Teil der Hand, wie Quinten und Oktaven und so über die anderen Spezies, nach dem, was wohl erlaubt ist.

Wenn wir mit falscher Musik singen wollen, ist es notwendig, daß wir diskantierend diesen Ton annehmen, ut in D la sol re und re in E la mi re und mi in F fa ut und fa in G sol re ut und sol in a la mi re und la in b fa h mi. Daher können wir mit falscher Musik gut über die ganze Hand diskantieren, während der Tenor der wahren Musik nicht der Übereinstimmung fähig wäre. Aber wenn wir mit der wahren Musik diskantieren können, ist es unerlaubt, mit der falschen zu diskantieren.

Notandum est quod nos possumus per unam vel duas:[71]

Dieser Traktat bringt folgende Regeln: Erlaubnis paralleler Terzen, Erlaubnis, mit einer Terz unter den Tenor zu gehen, Erlaubnis der Wiederholung der Terz, Quint und Oktav auf derselben Tonhöhe, ebenso der Sext, wenn zuletzt eine Oktav folgt, aber in einfachen Diskant ist niemals eine Sext zu setzen, ausser unter der genannten Bedingung, daß sofort eine Oktav folgt, Erlaubnis, zwei Quinten auf derselben Stelle mit der ersten und zweiten zu setzen, ebenso zwei Oktaven und auch zwei Quinten

mit Oktav und Terz, oder zwei Oktaven mit Quint und Terz bei Steigen oder Fallen des Tenors, und dies darf im Diskant nicht gesetzt werden, außer wenn es nicht vermieden werden kann, sehr wohl aber kann man mit dem Tenor aus der Terz in die Quint steigen, ebenso aus jeder imperfekten Spezies in eine perfekte und umgekehrt, auf dieselbe Art mit dem Tenor fallen und es ist sehr schön im Diskant usw., und weil man ohne falsa oder ficta musica nicht diskantieren kann, werden wir unten nach dem folgenden Kapitel kurz davon handeln.

Sex sunt species principales sive concordantiae discantus:[72]

Dieser Traktat zählt als Konsonanzen Einklang, kleine Terz, große Terz, Quint, große Sext und Oktav auf, die dann einzeln erklärt werden, mit der Bemerkung, daß die Konsonanzen bis zur Doppeloktav wiederkehren und bis unendlich fortgesetzt werden können, aber nicht mehr aufgezählt werden, weil man durch die Kenntnis der sechs auch die aller weiteren besitzt.

Drei Konsonanzen sind perfekt und sie streben nicht zum Steigen oder Fallen. Wenn der Tenor steigt oder fällt, kann man aber in imperfekten Konsonanzen steigen und fallen, doch ist es zuweilen notwendig, sie anders anzuordnen, nämlich so, daß ihnen perfekte Konsonanzen vorausgehen und folgen, wie gesagt worden ist.

Quartum principale, secunda distinctio, Kap. 11 - 49 (in Auswahl)(Anonymi I De musica antiqua et nova, De discantu, Quatuor principalia musicae per Simonem Tunstede), 1351:[73]

Die unser Thema betreffenden Teile des vierten der vier Principalia beginnen in Kap. 11 mit der Definition des Diskants, wonach dieser der Zusammenklang (consonantia) einiger verschiedener Gesänge ist, in dem jene verschiedenen Gesänge durch lange, kurze, halbkurze und kürzeste Töne verhältnismässig gleichgemacht und in der Schrift durch gebührende Noten als einander entsprechende bezeichnet werden. Der Diskant wird nämlich so eingeteilt, daß der eine einfach vorgetragen wird, das ist ohne Brechung; der andere ist eng verbunden, der Copula genannt wird, das ist blühender(floritura); und der andere ist zerschnitten (truncatus), der Hoketus genannt wird.

In den Kapiteln 12 - 19 bringt der Verfasser eine tiefschürfende Untersuchung über das Wesen und den Grad der Kon-

kordanz der verschiedenen Zusammenklänge, bevor er diese klar und nüchtern aufzählt, um sie dann so in seiner Handwerkslehre zu verwenden. Danach sind die Arten der Konsonanzen acht, die Dissonanzen aber sind vier, zusammen mit dem Einklang sind es dreizehn, die Spezies der Musik genannt werden.

Davon können vier perfekte Konsonanzen genannt werden, Oktav, Quint, Quart und Ganzton; der Grund dafür ist, daß durch diese und keine anderen Konsonanzen das Monochord geteilt wird und die immer und ohne Täuschung in bestimmten Verhältnissen zu geschehen haben, der Ganzton in der Proportion 9 : 8, die Quart 4 : 3, die Quint 3 : 2, die Oktav 2 : 1.

Ihr Anfang ist der Einklang, der immer die Proportion der Gleichheit einhält; wie die Einheit der Anfang der Vielheit der Zahl ist, ist die Gleichheit der der Proportionen; wenn etwas von der Gleichheit abweicht, geschieht sofort Ungleichheit, wenn ein Abweichen vom Einklang stattfindet, geschieht sofort entweder eine Dissonanz oder Konsonanz. Die übrigen Konsonanzen aber, nämlich die kleine und große Terz, kleine Sext können imperfekte genannt werden und der Grund ist, daß sie in keine bestimmten Proportionen wie die übrigen Konsonanzen fallen.

Von den vorgenannten Konsonanzen sind die einen übereinstimmende, die anderen aber nicht übereinstimmende Konsonanzen. Die übereinstimmenden sind die kleine Terz, große Terz, Quint, große Sext und Oktav, denen der Einklang hinzugefügt wird. Die Konsonanzen (CS IV, 278b concordantiae) machen sechs Konkordanzen, von denen die einen perfekte, die anderen aber imperfekte sind.

Die nicht übereinstimmenden Konsonanzen sind drei, nämlich Ganzton, Quart und kleine Sext. Diese werden imperfekte Diskordanzen genannt, zur Unterscheidung von den Dissonanzen, die vollkommen nicht übereinstimmen, welche Dissonanzen vier Arten sind, nämlich Halbton, Tritonus, kleine Sept und große Sept.

Es wird perfekte Diskordanz genannt, wenn zwei Töne so verbunden werden, daß sie sich nach dem Gehör nicht vertragen können. Imperfekte Diskordanzen werden sie genannt, wenn zwei Töne so verbunden werden, daß sie sich nach dem Gehör einigermaßen vertragen können, aber nicht übereinstimmen. Jede imperfekte Diskordanz stimmt unmittelbar vor der Konkordanz gut überein, wie in der Motette offenbar ist, die genannt wird.

Aus den perfekten und imperfekten Diskordanzen entstehen andere über der Oktav, wie sie auch über dem Einklang entstanden

sind, die derselben Beschaffenheit und Ähnlichkeit und gleiche im Steigen und Fallen wie oben sind, Halbton, Ganzton, Quart über der Oktav und so über die einzelnen Diskordanzen bis zur doppelten und dreifachen Oktav und auch bis ins Unendliche. Die Quart ist nach einigen eine der hauptsächlichen Konsonanzen, aber auch der Konkordanzen. Dagegen stellt der Verfasser des Traktats fest, daß die Quart als Konsonanz für sich nicht übereinstimmt.

Einige versichern fest, daß jede Konsonanz eine Konkordanz sei und dies machen die Boethianer geltend. Der Verfasser zitiert Boethius, erstes Buch, Kap. 2: Konsonanz ist die zugleich hervorgebrachte Eintracht voneinander verschiedener Töne; Kap. 7: Konsonanz ist die angenehme und gleichförmig zu den Ohren gelangende Mischung des hohen und tiefen Tones. Die Dissonanz umgekehrt (erstes Principale, Kap. 12).

Von den Auslegern ist zu sagen, daß "angenehm" zur Unterscheidung der Dissonanzen gesagt wird; "gleichförmig" aber, d.h. übereinstimmend (indiscordanter); daher kann nach den Auslegern eine Konsonanz nur aus ungleichen untereinander in etwas übereinstimmenden Tönen geschehen, und so stimmt jede Konsonanz, obwohl sie keine Übereinstimmung ist, gut überein und besonders die Konsonanz Quart.

Konkordanzen sind sechs Arten, nämlich Einklang, kleine Terz, große Terz, Quint, große Sext und Oktav. Gegen den Einklang kann eingewendet werden, daß er keine Konkordanz ist, da er keine Konsonanz ist; er besteht nicht aus voneinander verschiedenen Tönen, sondern bleibt gleichsam ein Ton, und jede Konkordanz ist eine Konsonanz; deshalb sieht man, daß der Einklang keine Konkordanz ist.

Daß der Einklang keine Konsonanz ist, ist deutlich, sondern eine Konkordanz, weil nicht jede Konsonanz eine Konkordanz ist, noch umgekehrt; daher stimmt nichts vollkommener überein als zwei im Einklang Singende. Er ist nämlich der Anfang der Konsonanzen und Proportionen und eine der hauptsächlichen Konsonanzen.

Weiter sind einige der Konkordanzen perfekte, einige aber imperfekte. Perfekte Konkordanzen aber sind die, die im Steigen wie im Fallen beständig ihre Proportionen behalten, die die Quint und Oktav sind, denen wegen seiner perfekten Konkordanz der Einklang hinzugefügt wird, und obwohl er nicht in die Pro-

portionen fällt, ist er dennoch Anfang der Proportionen.

Die Quint, der fünfte Ton, ist immer in drei Ganztönen mit Halbton enthalten und hat ohne Täuschung in der Proportion 3 : 2 zu geschehen. Die Oktav, der achte Ton vom tiefen, schreibt sich fünf Ganztöne mit zwei kleinen Halbtönen zu und hat immer in der Proportion 2 : 1 zu geschehen. Der Einklang wird wegen seiner Unbeweglichkeit perfekte Konkordanz genannt, die in der Proportion der Gleichheit bleibt.

Die imperfekte Konkordanz wird mit Recht wegen ihrer Unfestigkeit so genannt, die von Ort zu Ort bewegt und für sich zwischen keinen bestimmten Proportionen gefunden wird, wie die kleine und große Terz. Denn die kleine und große Terz, die den dritten Ton halten, werden je nachdem der Cantus steigt oder fällt verschieden verändert. Die große Sext aber hat immer im sechsten Ton zu geschehen, aber dieser geschieht manchmal in der großen und manchmal in der kleinen Sext. Wenn aber der sechste Ton in der großen Sext geschieht, wird er imperfekte Konkordanz genannt. Wenn er aber die kleine Sext ist, wird er imperfekte Diskordanz genannt.

Aus den vorgenannten Konkordanzen entstehen andere, die derselben Beschaffenheit und Ähnlichkeit und im Steigen und Fallen über der Oktav gleiche sind, wie die vorgenannten Konkordanzen über dem Einklang. Diese sind die kleine Terz über der Oktav, die große Terz mit Oktav, Quint mit Oktav, große Sext über der Oktav und die Doppeloktav. und so könnten die Konkordanzen bis ins Unendliche genommen werden, wenn es in der Stimme des Menschen möglich wäre.

Mit Kap. 20, wie der Diskant zu beginnen, in der Mitte zu geschehen und zu enden hat, beginnt die konkrete Handwerkslehre, wie folgt: Nachdem man die oben genannten Konkordanzen und Diskordanzen gesehen hat, ist zu betrachten, wie mit den perfekten und imperfekten Konkordanzen im Diskant zu arbeiten ist, bei immer vermiedenen Dissonanzen. Aber weil der einfache Diskant offenbar zweifach zu betrachten ist, erstens nämlich wird er Diskant genannt, gleichsam ein Gesang verschiedener Gesänge, zweitens gleichsam mit dem Cantus genommen; daher kann er mit dem Cantus beginnen, das ist im Einklang, oder er kann in einem anderen Ton (sono) beginnen, je nachdem der Tenor oder Cantus planus einen Aufstieg oder einen Abstieg hat.

Daher ist zu verstehen, daß jeder Diskant immer in einer der perfekten Konkordanzen zu beginnen hat, dann mit perfekten und

imperfekten Konkordanzen begleitend, manchmal an gebührenden Stellen imperfekte Diskordanzen einmischend und durchlaufend, so daß wenn der Tenor steigt, der Diskant fällt und umgekehrt; und besonders in perfekten Konkordanzen, weil niemals zwei perfekte Konkordanzen nacheinander geschehen dürfen, weder steigend noch fallend, außer wenn eine Pause dazwischenkommt oder wenn zugleich drei Gesänge gefunden werden.

Und es kann mit guter Art nicht anders geschehen, als daß zwei perfekte Konkordanzen entweder steigend oder fallend zusammenlaufen (concurrunt) oder vielleicht wegen der größeren Melodie, wenn einer der beiden Gesänge in imperfekten Konkordanzen geschieht oder z.B. wenn zwei nacheinander die Oktav sind, die andere im zehnten oder sechsten Ton ist oder umgekehrt oder zwei Dezimen geschehen.

Ebenso können zwei oder drei imperfekte Konkordanzen nacheinander mit dem Tenor sowohl steigend wie fallend gesungen werden, wegen der Schönheit des Gesangs (cantus), dann ist von ihnen zur perfekten Konkordanz zurückzulaufen.

Ebenso ist zu bemerken, daß am Anfang aller Perfektionen (Takte), ob es eine Longa oder Brevis oder Semibrevis ist, immer von Konkordanzen Gebrauch zu machen ist.

Kap. 21: Man muß wissen, daß die in der Stimme des Menschen genügenden Konkordanzen diese sind, nämlich Einklang, dritter Ton, Quint, Sext, Oktav, Dezim, Duodezim, Tredezim und Quintdezim. Die einen sind perfekte Konkordanzen und die anderen imperfekte. Perfekte Konkordanzen aber sind Einklang, fünfter, achter, zwölfter und fünfzehnter Ton, die übrigen Konkordanzen aber sind imperfekte.

In perfekten Konkordanzen hat der Diskant immer zu beginnen und zu enden, d.h. wenn der Cantus planus, das ist der Tenor, sehr tief beginnt, kann der Anfang des Diskants im zwölften oder im fünfzehnten Ton beginnen. Wenn er nicht sehr tief beginnt, kann der Anfang des Diskants im achten oder im zwölften Ton gesetzt werden. Wenn aber der Tenor nicht sonderlich, sondern mäßig hoch ist, kann der Anfang des Diskants im fünften oder im achten Ton vom Tenor gesetzt werden. Wenn aber der Tenor, das ist der Cantus planus, sehr hoch liegt, kann der Diskant mit dem Cantus planus oder im fünften Ton vom Tenor beginnen.

Kap. 22: Dann nach dem in einer Konkordanz der vorgenannten gesetzten Anfang ist zu den nächsten Konkordanzen fortzuschrei-

ten, auf welche gute Art es geschehen kann, so daß wenn der Cantus planus steigt, der Diskant fällt und umgekehrt, außer wie gesagt worden ist, daß der Tenor und Diskant wegen der Schönheit des Gesangs (cantus) manchmal mit zwei oder mit drei imperfekten Konkordanzen zugleich steigen oder fallen, sofort zur perfekten Konkordanz zurückkehrend.

Kap. 23: Damit der Diskant zur größeren Erfahrung im menschlichen Herzen erfaßt wird, wird der Nutzen durch Nachweise der Beispiele erzeugt. Also besonders wenn man den Diskant singt und mit dem Cantus planus (im Einklang) ist, wenn nämlich der Cantus planus um einen Ton fällt, kann man mit einem anderen Ton steigen und ist in der Terz wie hier: $\begin{matrix} c' & d' \\ c' & h \end{matrix}$. Oder man kann mit vier Tönen steigen und ist in der Quint wie hier: $\begin{matrix} a & d' \\ a & g \end{matrix}$.

Wenn man nämlich mit dem Cantus planus ist und der Cantus planus um zwei Töne fällt, kann man im Stand bleiben (und) es ist die Terz wie hier: $\begin{matrix} c' & cis' \\ c' & a \end{matrix}$. Oder man kann mit zwei Tönen steigen und hat die Quint wie hier: $\begin{matrix} c' & e' \\ c' & a \end{matrix}$.

Wenn man mit dem Cantus planus ist und er fällt zum vierten Ton, steigt man mit einem und hat die Quint wie hier: $\begin{matrix} c' & d' \\ c' & g \end{matrix}$. Oder man kann mit zwei Tönen steigen und ist in der Sext wie hier: $\begin{matrix} c' & e' \\ c' & g \end{matrix}$. Oder man kann zum fünften Ton steigen und ist in der Oktav wie hier: $\begin{matrix} c' & g' \\ c' & g \end{matrix}$.

Wenn man immer noch mit dem Cantus planus ist und er fällt zum fünften Ton, kann man im Stand bleiben und es ist die Quint wie hier: $\begin{matrix} c' & c' \\ c' & f \end{matrix}$. Oder man kann mit einem steigen und es ist die Sext wie hier: $\begin{matrix} c' & d' \\ c' & f \end{matrix}$. Oder kann zum vierten Ton steigen und ist im achten Ton wie hier: $\begin{matrix} d' & g' \\ d' & g \end{matrix}$.

Wenn man immer noch mit dem Cantus planus ist und er wird nicht von der Stelle bewegt, sondern bleibt für zwei folgende Noten auf derselben Linie oder im selben Zwischenraum, kann man um zwei Töne steigen und ist in der Terz wie hier: $\begin{matrix} c' & e' \\ c' & c' \end{matrix}$. Oder man kann zur Terz fallen wie hier: $\begin{matrix} c' & a \\ c' & c' \end{matrix}$, und es ist danach offenbar.

Wenn nämlich drei Noten im selben Punkt sind, wenn die erste mit dem Cantus planus ist, kann die zweite in der Terz sein und die dritte Note kann in der Quint geschehen wie hier: $\begin{matrix} c' & e' & g' \\ c' & c' & c' \end{matrix}$. Oder man kann für die dritte Note zur Quart steigen und ist in der Sext wie hier: $\begin{matrix} c' & e' & a' \\ c' & c' & c' \end{matrix}$.

Kap. 24, wie bei fallendem Cantus planus von der Terz aus zu diskantieren ist: Wenn man in der Terz ist und der Cantus planus fällt um einen Ton, kann man um einen anderen steigen und

ist in der Quint wie hier: cis' d' / a g (!). Oder man kann um fünf Töne steigen und ist in der Oktav wie hier: cis' g' / a g (!).

Ebenso wenn man in der Terz ist und der Cantus planus fällt um zwei Töne, kann man auf dem Stand bleiben und ist in der Quint wie hier: cis' c' / a f (!). Oder man kann von der Stelle, auf der man steht, zum zweiten Ton steigen und ist in der Sext wie hier: cis' d' / a f (!). Oder man kann zum vierten Ton steigen und ist in der Oktav wie hier: cis' f' / a f (!).

Ebenso wenn man in der Terz ist und der Cantus planus zum vierten Ton fällt, kann man um zwei steigen und ist in der Oktav wie hier: cis' e' / a e. Oder auf dem Stand bleiben und ist in der Sext wie hier: cis' cis' / a e.

Ebenso wenn man in der Terz ist und der Cantus planus zum fünften Ton fällt, kann man mit dem Cantus planus um einen Ton fallen und ist in der Sext wie hier: cis' h / a d. Oder man kann um einen Ton steigen und ist in der Oktav wie hier: cis' d' / a d.

Wenn nämlich zwei oder drei Noten nacheinander auf derselben Linie oder im selben Zwischenraum sind und man ist über der ersten Note in der Terz, kann man wählen zu steigen oder fallen, je nachdem es der folgende Cantus verlangt, die Noten auf verschiedene Konkordanzen verteilend wie hier: g' c' e' / c' c' c', e' g' a' / c' c' c'', e' g' c' / c' c' c'', c' e' a' / c' c' c''.

Kap. 25, wie der Diskant bei fallendem Cantus planus aus der Quint fällt: Wenn man in der Quint ist und der Cantus planus für zwei oder drei Töne daselbst bleibt, kann man steigen und fallen, je nachdem es der folgende Cantus verlangt, die Noten den verschiedenen Konkordanzen zuteilend wie hier: c' d' f' / f f f, c' a / f f, f c' f' / f' f f, c' f a / f f f.

Wenn man in der Quint ist und der Cantus planus fällt um eine Note, kann man dort bleiben und ist in der Sext wie hier: c' cis' / f e (!). Und es ist zu bemerken, daß die Sext die achte Note verlangt.

Ebenso wenn man in der Quint ist und der Cantus planus um einen Ton fällt, steigt man um zwei und ist in der Oktav wie hier: c' e' / f e. Oder kann um fünf Noten steigen und ist im zehnten Ton wie hier: c' g' / f e.

Ebenso wenn man in der Quint ist und der Cantus planus fällt um zwei Noten, kann man um eine steigen und hat die Oktav wie hier: c' d' / f d. Oder kann zum vierten Ton steigen und ist in der Dezim wie hier: c' f' / f d.

Ebenso wenn man in der Quint ist und der Cantus planus zum vierten Ton fällt, kann man auf derselben Stelle stehen bleiben

und hat die Oktav wie hier: c' c' / f c . Oder kann von der Stelle, auf der man steht, zum dritten Ton steigen und ist in der Dezim wie hier: e' g' / a e . Oder kann um fünf Noten steigen und ist in der Duodezim wie hier: c' g' / f c .

Ebenso wenn man in der Quint ist und der Cantus planus um fünf Töne fällt, kann man um einen steigen und ist in der Dezim wie hier: e' f' / a d . Oder kann von der Stelle, auf der man steht, zur Quart steigen und ist in der Duodezim wie hier: e' a' / a d .

Kap. 26, wie bei fallendem Cantus planus von der Sext aus zu diskantieren ist: Ebenso wenn man im sechsten Ton ist und der Cantus planus bleibt für zwei oder drei Noten fest, kann man je nachdem es der folgende Cantus verlangt, steigen und fallen, die Noten verschiedenen Konkordanzen zuteilend wie hier: d' f' c' d' f' a' d' f' d' d' a' f' d' e' f' g' a' / f f f f f f f f f f f f f f f .

Wenn man in der Sext ist und der Cantus planus um einen Ton fällt, steigt man um einen anderen und ist in der Oktav wie hier: d' e' / f e . Bemerke daher, daß der sechste Ton die Oktav verlangt.

Ebenso wenn man in der Sext ist und der Cantus planus um zwei Töne fällt, bleibt man auf demselben Stand und hat die Oktav wie hier: c' c' / e c .

Wenn aber der Cantus planus zum vierten oder fünften Ton fällt, kann man zur Dezim steigen und sofort zur perfekten Konsonanz zurückkehren, weil jede imperfekte Konkordanz die perfekte verlangt.

Kap. 27, wie bei fallendem Cantus planus vom achten Ton aus zu diskantieren ist: Wenn man im achten Ton ist und der Cantus planus für zwei oder drei Noten daselbst bleibt, kann man steigen und fallen, je nachdem es der folgende Cantus erfordert, die Noten den verschiedenen Konkordanzen zuteilend wie hier: f' c' f f' a' f' f' a' c'' f' c' f' f' d' f' / f f f' f f f f f f f f f f f f f .

Ebenso wenn man in der Oktav ist und der Cantus um einen Ton fällt, steigt man um einen anderen und ist in der Dezim wie hier: e' f' / e d . Oder man kann um vier Töne steigen und ist in der Duodezim wie hier: e' a' / e d .

Ebenso wenn man im achten Ton ist und der Cantus planus um zwei fällt, kann man auf demselben Stand bleiben und ist in der Dezim wie hier: e' e' / e c . Oder man kann um zwei andere steigen und ist in der Duodezim wie hier: e' g' / e c . Oder man kann von der Stelle, auf der man steht, zum vierten Ton steigen und hat die Tre-

dezim wie hier: $\begin{matrix} e' & a' \\ e & c \end{matrix}$. Und es ist zu bemerken, daß die dreizehnte Note die fünfzehnte verlangt, wie die Sext die Oktav, denn sie sind derselben Natur.

Ebenso wenn man in der Oktav ist und der Cantus planus zum vierten Ton fällt, kann man um einen fallen und ist in der Dezim wie hier: $\begin{matrix} f' & e' \\ f & c \end{matrix}$. Oder man kann um einen steigen und ist in der Duodezim wie hier: $\begin{matrix} f' & g' \\ f & c \end{matrix}$. Oder um zwei Töne und ist in der Tredezim wie hier: $\begin{matrix} f' & a' \\ f & c \end{matrix}$. Oder man kann von der Stelle, auf der man steht, zum fünften Ton steigen und ist in der Quintdezim wie hier: $\begin{matrix} f' & c'' \\ f & c \end{matrix}$.

Wenn man im achten Ton ist und der Cantus planus von der Stelle, auf der man steht, zum fünften Ton fällt, kann man auf derselben Stelle bleiben und hat die Duodezim wie hier: $\begin{matrix} a' & a' \\ a & d \end{matrix}$. Oder kann einen steigen und ist in der Tredezim wie hier: $\begin{matrix} a' & h' \\ a & d \end{matrix}$. Oder man kann von der Stelle, auf der man steht, zum vierten Ton steigen und hat die Quintdezim wie hier: $\begin{matrix} g' & c'' \\ g & c \end{matrix}$.

Kap. 28, wie bei fallendem Cantus planus von der zehnten Note aus zu diskantieren ist: Wenn man in der zehnten Note ist und der Cantus planus daselbst für zwei oder drei Noten Aufenthalt nimmt, kann man je nachdem, wie es der folgende Camtus verlangt, steigen und fallen, die Noten den verschiedenen Konkordanzen zuteilend, wie im folgenden Beispiel offenbar ist.

Und man muß bemerken, daß die zehnte und dritte Note derselben Natur sind, sowohl im Steigen wie im Fallen, wie im dritten Principale Kap. 14 über die kleine Terz offenbar ist: $\begin{matrix} f' & d' & a \\ d & d & d' \end{matrix}$
$\begin{matrix} fis' & a' & fis' & b & a & h & f' & a' & d'' & f' & d' & a' \\ d & & d & d & & d & d & d & d & d & d & d \end{matrix}$.

Ebenso wenn man in der Dezim ist und der Cantus planus um einen Ton fällt, kann man um einen anderen Ton fallen und ist auch in der Dezim wie hier: $\begin{matrix} f' & e' \\ d & c \end{matrix}$. Oder man kann um einen anderen Ton steigen und ist in der Duodezim wie hier: $\begin{matrix} f' & g' \\ d & c \end{matrix}$. Oder man kann um zwei Töne steigen und hat die Tredezim wie hier: $\begin{matrix} f' & a' \\ d & c \end{matrix}$. Oder man kann von der Stelle, auf der man steht, zum fünften Ton steigen und ist in der Quintdezim wie hier: $\begin{matrix} f' & c'' \\ d & c \end{matrix}$.

Ebenso wenn man in der Dezim ist und der Cantus planus fällt um zwei Töne, kann man auf der Stelle bleiben und ist in der Duodezim wie hier: $\begin{matrix} g' & g' \\ e & c \end{matrix}$. Oder kann um einen Ton steigen und hat die Tredezim wie hier: $\begin{matrix} g' & a' \\ e & c \end{matrix}$. Oder man kann von der Stelle, auf der man steht, zum vierten Ton steigen und ist in der Quintdezim wie hier: $\begin{matrix} g' & c'' \\ e & c \end{matrix}$.

Ebenso wenn man in der Dezim ist und der Cantus planus um drei Töne fällt, das ist zum vierten Ton von der Stelle, auf

der man steht, kann man auf derselben Stelle bleiben und ist in der Tredezim wie hier: a' a' / f c . Oder man kann um zwei Töne steigen und ist in der Quintdezim wie hier: a' c'' / f c .

Ebenso wenn man in der Dezim ist und der Cantus planus zum fünften Ton fällt, steigt man um einen Ton und ist in der Quintdezim wie hier: h' c'' / g c .

Kap. 29, wie bei fallendem Cantus planus von der Duodezim aus zu diskantieren ist: Wenn man aber in der zwölften Note ist und der Cantus planus daselbst für zwei oder drei Noten Aufenthalt nimmt, kann man je nachdem es der folgende Cantus erfordert steigen und fallen, die Noten verschiedenen Konkordanzen zuteilend wie hier: a' f' d' a' d' fis' a' h' d'' a' f' a' a' d'' / d d d ' d d d ' d d d ' d d d ' d d a' / d .

Ebenso wenn man in der Duodezim ist und der Cantus planus um eine Note fällt, bleibt man auf derselben Stelle und ist in der Tredezim wie hier: a' a' / d c . Oder man kann um zwei Töne steigen und ist in der Quintdezim wie hier: a' c' / d c .

Ebenso wenn man in der Duodezim ist und der Cantus planus um zwei Töne fällt, muß man um einen steigen und hat die Quintdezim wie hier: h' c'' / e c .

Kap. 30, wie bei fallendem Cantus planus von der Tredezim aus zu diskantieren ist: Wenn man nämlich in der dreizehnten Note ist und der Cantus planus daselbst für zwei oder drei Noten bleibt, kann man je nachdem es der folgende Cantus verlangt, steigen und fallen, die Noten verschiedenen Konkordanzen zuteilend wie hier: a' c'' a' a' g' c'' / c c c ' c c c .

Ebenso wenn man in der dreizehnten Note ist und der Cantus planus um einen Ton fällt, steigt man einen anderen und ist in der Quintdezim wie hier: h' c'' / d c . Daher verlangt die dreizehnte Note die Quintdezim, wie die Sext die Oktav, weil sie derselben Natur sind.

Ebenso wenn man in der Tredezim ist und der Cantus planus um zwei Noten fällt, bleibt man auf derselben Stelle und ist in der Quintdezim wie hier: a' a' / c A .

Kap. 31, wie bei steigendem Cantus planus von der Quintdezim aus zu diskantieren ist: Wenn man aber in der Quintdezim ist und der Cantus planus bleibt für zwei oder drei Noten, kann man je nachdem der folgende Cantus steigt fallen, die Noten verschiedenen Konkordanzen zuteilend wie hier: c'' g' c' c'' g' c'' c'' / c c c ' c c c ' c g' a' c'' e' g' / c c ' c c c .

Ebenso wenn man in der Quintdezim ist und der Cantus planus

steigt um einen Ton, kann man um zwei fallen und ist in der Duodezim wie hier: c'' a' / c d. Oder man kann um fünf Töne fallen und ist in der Dezim wie hier: c'' f' / c d.

Ebenso wenn man in der Quintdezim ist und der Cantus planus um zwei Noten steigt, fällt man um eine Note (CS IV, 288b fälschlich: descendite per duas voces, descendite per unam) und ist in der Duodezim wie hier: c'' h' / c e. Oder man kann um drei Noten fallen und ist in der Dezim wie hier: c'' g' / c e. Oder man kann auf derselben Stelle bleiben und ist in der Tredezim wie hier: c' cis'' / c e (!). Aber es ist zu bemerken, wie früher gesagt worden ist, daß die Tredezim die Quintdezim verlangt und die Sext die Oktav.

Ebenso wenn man in der Quintdezim ist und der Cantus planus um drei Noten steigt, das ist zum vierten Ton von der Stelle, auf der man steht, kann man auf derselben Stelle bleiben und ist in der Duodezim wie hier: c'' c'' / c f. Oder man kann um zwei Noten fallen und es geschieht in der Dezim wie hier: c'' a' / c f. Oder man kann zum fünften Ton fallen und ist in der Oktav wie hier: c'' f' / c f.

Ebenso wenn man in der Quintdezim ist und der Cantus planus zum fünften Ton steigt, kann man um eine Note fallen und ist in der Dezim wie vorher: c'' h' / c g. Oder man kann um drei Töne fallen und hat die Oktav wie hier: c'' g' / c g.

Kap. 32, wie bei steigendem (CS IV, 289a fälschlich: descendente) Cantus planus von der Duodezim aus zu diskantieren ist: Ebenso wenn man in der Duodezim ist und der Cantus planus um einen Ton steigt, fällt man um einen anderen (CS IV, 289a fälschlich: descendite per unam vocem, descendite per aliam) und ist in der Dezim wie hier: g' f' / c d. Oder man kann zum vierten Ton fallen und hat die Oktav wie hier: g' d' / c d.

Ebenso wenn man in der Duodezim ist und der Cantus planus um zwei Töne steigt, kann man auf derselben Stelle bleiben und ist in der Dezim wie hier: g' g' / c e. Oder man kann um zwei andere Töne fallen und ist in der Oktav wie hier: g' e' / c e. Oder man kann von der Stelle, auf der man steht, zum fünften Ton fallen und ist in der Sext wie hier: g' cis' / c e (!).

Ebenso wenn man in der Duodezim ist und der Cantus planus zum vierten Ton steigt, kann man um einen Ton steigen und ist in der Dezim wie hier: g' a' / c f. Oder man kann um einen fallen und ist in der Oktav wie hier: g' f' / c f. Oder man kann von der Stelle, auf der man steht, zum fünften Ton fallen und ist in der Quint

wie hier: $\begin{matrix} g' & c' \\ c & f \end{matrix}$.

Ebenso wenn man in der Duodezim ist und der Cantus planus steigt zum fünften Ton, kann man auf derselben Stelle bleiben und ist in der Oktav wie hier: $\begin{matrix} g' & g' \\ c & g \end{matrix}$. Oder man kann zum vierten Ton fallen und ist in der Quint wie hier: $\begin{matrix} g' & d' \\ c & g \end{matrix}$. Wenn aber das Fallen des Diskants zum dritten Ton wäre, geschähe der sechste Ton, der die folgende Oktav verlangt wie hier: $\begin{matrix} g' & e' & f' \\ c & g & f \end{matrix}$.

Kap. 33, wie bei steigendem Cantus planus von der Dezim aus zu diskantieren ist: Wenn man aber im zehnten Ton ist und der Cantus planus um einen Ton steigt, kann man um einen anderen steigen und hat wiederum die Dezim wie hier: $\begin{matrix} e' & fis' \\ c & d \end{matrix}$ (!). Oder man kann um einen anderen Ton fallen und ist in der Oktav wie hier: $\begin{matrix} e' & d' \\ c & d \end{matrix}$. Oder man kann von der Stelle, auf der man steht, zum vierten Ton fallen und ist in der Sext wie hier: $\begin{matrix} e' & h \\ c & d \end{matrix}$. Oder man kann von der Stelle, auf der man steht, zum fünften Ton fallen und hat die Quint wie hier: $\begin{matrix} e' & a \\ c & d \end{matrix}$.

Ebenso wenn der Cantus planus um zwei Töne steigt und ist in der Dezim, kann man auf derselben Stelle bleiben und ist im achten Ton wie hier: $\begin{matrix} e' & e' \\ c & e \end{matrix}$. Oder man kann zum vierten Ton fallen und ist in der Quint wie hier: $\begin{matrix} e' & h \\ c & e \end{matrix}$. Wenn man aber diskantierend zum dritten Ton fällt, ist man in der Sext, die die Oktav verlangt wie hier: $\begin{matrix} e' & cis' \\ c & e \end{matrix}$ (!).

Ebenso wenn man in der Dezim ist und der Cantus planus zum vierten Ton steigt, kann man um zwei Töne fallen und ist in der Quint wie hier: $\begin{matrix} e' & c' \\ c & f \end{matrix}$. Oder man kann zum fünften Ton fallen und ist in der Terz wie hier: $\begin{matrix} e' & a \\ c & f \end{matrix}$.

Ebenso wenn man in der Dezim ist und der Cantus planus steigt zum fünften Ton, kann man auf derselben Stelle bleiben und ist in der Sext wie hier: $\begin{matrix} e' & e' \\ c & g \end{matrix}$. Oder man kann einen Ton fallen und ist in der Quint wie hier: $\begin{matrix} e' & d' \\ c & g \end{matrix}$. Wenn man aber zum vierten Ton fällt, ist man in der Terz wie hier: $\begin{matrix} e' & h \\ c & g \end{matrix}$.

Kap. 34, wie bei steigendem Cantus planus von der Oktav aus zu diskantieren ist. Wenn man aber im achten Ton ist und der Cantus planus um einen Ton steigt, fällt man um zwei und hat die Quint wie hier: $\begin{matrix} c' & a \\ c & d \end{matrix}$. Wenn man aber nur um einen Ton fällt, ist man in der Sext wie hier, die nach sich die Oktav verlangt: $\begin{matrix} c' & h \\ c & d \end{matrix}$. Wenn man aber zum fünften Ton fällt, ist man in der Terz wie hier: $\begin{matrix} c' & f \\ c & d \end{matrix}$.

Wiederum wenn man im achten Ton ist und der Cantus planus um zwei Töne steigt, kann man um einen fallen und ist in der Quint wie hier: $\begin{matrix} c' & h \\ c & e \end{matrix}$. Oder man kann auf derselben Stelle bleiben und

ist in der Sext wie hier: c' cis' (!), die die Oktav verlangt. Oder man kann von der Stelle, auf der man steht, zum vierten Ton fallen und ist in der Terz wie hier: c' g. Ebenso wenn man im achten Ton ist und der Cantus planus steigt zum vierten Ton, bleibt man auf derselben Stelle und ist in der Quint wie hier: c' c'. Oder man kann um einen Ton steigen und ist in der Sext wie hier: c' d'. Oder man kann zum dritten Ton fallen und ist in der Terz wie hier: c' a. Wenn man aber zum fünften Ton fällt, ist man im Einklang wie hier: c' f.

Ebenso wenn man in der Oktav ist und der Cantus planus zum fünften Ton steigt, kann man um einen Ton fallen und ist in der Terz wie hier: c' h. Oder man kann zum vierten Ton fallen und ist im Einklang wie hier: c' g.

Kap. 35, wie bei steigendem Cantus planus von der Quint aus zu diskantieren ist: Wenn zu diskantieren ist und man in der Quint ist, wo der Cantus planus um einen Ton steigt, fällt man um einen anderen und ist in der Terz wie hier: g f. Oder man kann zum vierten Ton fallen und ist mit dem Cantus planus wie hier: g d.

Ebenso wenn man in der Quint ist und der Cantus planus um zwei Töne steigt, fällt man um zwei andere Töne und hat den Einklang wie hier: g e. Oder man kann auf derselben Stelle bleiben und ist in der Terz wie hier: g g.

Ebenso wenn man in der Quint ist und der Cantus planus steigt zum vierten Ton, kann man um einen Ton steigen und ist in der Terz wie hier: g a. Oder man kann um einen Ton fallen und ist mit dem Cantus planus wie hier: g f.

Gleicherweise wenn man in der Quint ist und der Cantus planus steigt zum fünften Ton, kann man auf derselben Stelle bleiben und ist im Einklang wie hier: g g. Oder man kann zum dritten Ton steigen, wenn dies der Cantus verlangt und ist in der Terz wie hier: g h.

Kap. 36, wie bei steigendem Cantus planus von der Terz aus zu diskantieren ist: Wenn man aber in der Terz ist und der Cantus planus steigt um eine Note, steigt man um eine andere und ist in der Terz wie hier: e fis (!). Oder man kann eine Note fallen und ist im Cantus planus wie hier: e d.

Ebenso wenn man in der Terz ist und der Cantus planus steigt zum dritten Ton, kann man um zwei Noten steigen und ist wiederum in der Terz wie hier: e g. Oder man kann auf derselben

Stelle bleiben und ist im Einklang wie hier: e e / c e.

Wenn aber der Cantus planus zum vierten oder fünften Ton steigt und man in der Terz oder einer anderen Konkordanz über dem Cantus planus ist, ist es nicht erlaubt, weiter als bis zur Terz unter dem Cantus planus zu fallen, wenn ein anderer oder andere über dem Cantus planus diskantieren; und dies geschieht nur, wenn die Quint oder Duodezim über dem Cantus planus nicht gesungen wird; welche Konsonanz nämlich zu jener Terz, die die tiefere Note ist, dissoniert. Andere Konsonanzen lassen ihr eine Konkordanz ertönen.

Ebenso ist es nicht erlaubt, weiter unter dem Cantus planus zu fallen, wie gesagt worden ist, wenn man im Einklang ist und der Cantus planus um einen Ton oder zwei oder drei (Töne) steigt.

Kap. 37, wie bei steigendem und fallendem Cantus planus von der Terz aus zu diskantieren ist: Ebenso kann man, wenn man in der Terz ist und der Cantus planus fortgesetzt mit drei oder vier Noten steigt, mit dem Cantus planus mit drei oder zwei Terzen steigen, aus perfekten Konkordanz zurückkehrend wie hier: f g a g / d e f g und hier: f g a h / d g f e.

Wenn man aber in der Terz ist und der Cantus planus nacheinander mit drei oder vier Tönen fällt, kann man mit dem Cantus planus mit zwei oder drei Terzen fallen, zu einer perfekten Konnanz zurückkehrend wie hier: e' d' c' d' / c' h a g und hier: c' h a g / a g f e / f.

Kap. 38, wie bei fallendem Cantus planus von der Sext aus zu diskantieren ist: Ebenso kann man, wenn man im sechsten Ton ist und der Cantus planus mit drei oder vier fortgesetzten Noten fällt, mit dem Cantus planus mit zwei oder drei Sexten fallen, zum achten Ton zurückkehrend wie hier: d' c' b c' / f e d c (!) und hier: e' d' cis' d' / g f e d.

Ebenso wenn der Cantus planus mit drei oder vier unmittelbar folgenden Tönen fällt und man für die erste Note im fünften Ton ist, bleibt man für die zweite auf derselben Stelle und ist für die folgenden Noten in der Sext; (so) kann man mit dem Cantus planus mit Sexten fallen, für die letzte Note zur Oktav zurückkehrend wie hier: d' d' cis' h c' / g f e d c und hier: c' cis' d' / f e d (!).

Ebenso kann man, wenn zwei Noten auf demselben Punkt sind und der Cantus planus nach jenen beiden um einen Ton fällt, wenn die erste in der Quint ist, für die zweite um einen Ton steigen und ist in der Sext, für die dritte Note steigt man eine

weitere Note und ist in der Oktav wie hier: a h c'
d d c .

Ebenso ist zu bemerken, daß sie in der römischen Kurie und auch die Franzosen nur selten mit sechsten Tönen mit dem Cantus planus steigen und dies wie im folgenden Beispiel offenbar ist: f' e' d' e' fis' g' e' d' e' f'
d e f g a g , e f g f .

Kap. 39, wie bei steigendem und fallendem Cantus planus von der Dezim aus zu diskantieren ist: Ebenso kann man, wenn man im zehnten Ton ist und der Cantus planus mit drei oder vier unmittelbar folgenden Tönen steigt, mit dem Cantus planus mit zwei oder drei Dezimen steigen, zur perfekten Konkordanz zurückkehrend wie hier: fis' g' a' g' , e' fis' g' a'
d e f g , c d e d .

Wenn nämlich der Cantus planus mit drei oder vier fortgesetzten Tönen fällt und man im zehnten Ton ist, kann man mit dem Cantus planus mit zwei oder drei Dezimen fallen, zur perfekten Konkordanz zurückkehrend wie hier: cis'' h' a' g' f'(fis?) g'
a g f e d c ,
h' g' f' . Und so ist durch die vorgenannten Beispiele offenbar,
g e f
wie der Diskant verschieden steigen und fallen kann.

Wenn daher zwei oder drei über dem Cantus planus diskantieren, müssen sie sich soviel wie möglich bemühen, daß sie in verschiedenen Konkordanzen beginnen und fortfahren; sie machen dies nämlich, wenn sie mit den vorgenannten Regeln diskantieren. Wenn nämlich einer mit dem anderen zusammenläuft und in der Konkordanz des anderen singt, muß er sich sofort zur anderen Konkordanz bewegen, die oben genannten Regeln einhaltend.

Kap. 40, wie unter dem Cantus planus zu diskantieren ist: Wenn man nämlich unter dem Cantus planus diskantieren will und in der Oktav, Sext, Quint, Terz oder in der Duodezim oder Quintdezim ist, muß man steigend und fallend nach der Art und Form diskantieren, mit der man diskantiert, wenn man über dem Cantus planus ist; jedoch während man unter dem Cantus planus diskantiert, kann niemand darüber diskantieren, außer wenn er in den Sitzen der tiefen Töne erfahren ist, weil alle oberen Töne zum tieferen Ton (zur tieferen Stimme) eine Konkordanz zu ergeben haben, nach dem was gute Konsonanz ist.

Kap. 41, eine gewisse Kunst, in der mehr Menschen zu diskantieren scheinen, während in der Wahrheit der Sache nur einer diskantiert: Es findet sich eine andere Art des Diskantierens, welche Art nämlich, wenn sie gut vorgetragen wird, dem Gehör kunstvoll erscheint, während sie jedoch sehr leicht ist.

In dieser Art nämlich scheinen mehrere über dem Cantus planus zu diskantieren, während jedoch in der Wahrheit der Sache

nur einer diskantiert, während die anderen aber den Cantus planus in verschiedenen Konkordanzen singen, auf diese Weise: Sind es vier oder fünf des Singens kundige Menschen, beginnt der erste den Cantus planus im Tenor; der zweite setzt seine Stimme in den fünften Ton; der dritte aber in den achten Ton; und der vierte, wenn es ihn gibt, setzt seine Stimme in den zwölften Ton.

Diese alle setzen den Cantus planus in den begonnenen Konkordanzen bis zum Schluß fort, die aber in der Duodezim und in der Oktav und auch in der Quint fortgesetzt singen, müssen die Noten brechen und schmücken (florere), wie es sich mehr ziemt, bei bewahrter Mensur.

Der aber, der diskantiert, setzt seine Stimme am wenigsten in perfekter Konkordanz, sondern nur in imperfekten Konkordanzen, nämlich in der Terz und Sext und in der Dezim. Mit diesen Konkordanzen nämlich läuft er steigend und fallend auseinander (discurrit), nachdem was ihm mehr zustatten kommt und dem Gehör gefällt.

Und so kann ein eine geschickte Anlage der Stimme Habender, im Diskant Erfahrener mit anderen die geschickte Anlage des Singens Habenden eine große Melodie machen. Es genügt nämlich, daß es vier zugleich Singende sind, wenn aber ein fünfter vorhanden ist, fortgesetzt die zwölfte Note (singend).

Kap. 42, die Art, den Diskant oder Kantilenen in der meßbaren Musik zu verfertigen und über die zu machenden Conductus: Es ist zu bemerken, daß die Art, den Diskant zu machen so beschaffen ist: Entweder nämlich geschieht der Diskant mit oder ohne Text (littera). Wenn mit Text, dies doppelt, dann geschieht der Diskant mit demselben Text, wie in Kantilenen, Rondellis und in einem gewissen Kirchengesang; oder der Diskant geschieht mit verschiedenen Texten, wie in Motetten, die ein Triplum mit dem Tenor haben, in denen der Tenor dem Text gleichviel gilt.

Mit und ohne Text nämlich geschieht der Diskant wie in Conductus und in einem beliebigen kirchlichen Diskant, der eigentlich Organum genannt wird.

Und bemerke, daß in diesen allen dieselbe Art des Verfertigens ist, außer in Conductus. Weil in allen anderen zuerst ein beliebiger vorher gemachter, nach einem beliebigen der (rhythmischen) Modi gemessener Gesang angenommen wird, der deshalb Tenor genannt wird, weil er den Diskant hält, und von diesem

Tenor hat der Diskant den Anfang.

In Conductus aber nicht so, sondern es geschehen von ihm Cantus und Diskant, daher ist in jenen anders zu verfahren als in anderen Kantilenen.

Wer also einen Conductus machen will, muß zuerst einen möglichst schönen Cantus erfinden, dann muß er diesen als Tenor verwenden, über dem der Diskant geschieht, wie vorher gesagt worden ist, mit perfekten und imperfekten Konkordanzen fortschreitend und an gebührenden Stellen manchmal imperfekte Diskordanzen vermischend und durchlaufend.

Ebenso ist zu verstehen, daß in allen (rhythmischen) Modi am Anfang der Perfektion (des Taktes) Konkordanzen zu verwenden sind, ob jene Perfektion eine Longa, Brevis oder Semibrevis ist.

Kap. 43, Art des Vorgehens im Triplum und im Quadruplum: Wenn man aber ein beliebiges Triplum verfertigen will, muß man auf den Tenor achten. Wenn also der Diskant mit dem Tenor diskordiert, diskordiere er nicht mit dem Triplum und umgekehrt, so daß immer eine beliebige Konkordanz zum tieferen Ton gehabt wird, und schreite darüberhinaus mit Konkordanzen fort, einmal steigend, einmal fallend mit dem Diskant, so daß nicht immer nur mit dem anderen.

Wer aber ein Quadruplum oder Quintuplum machen will, muß die vorher gemachten Gesänge betrachten, damit wenn er mit einem diskordiert, mit den anderen nicht diskordiert, damit immer die Konkordanz zum tieferen Ton (zur tieferen Stimme) gehabt wird, noch darf er mit dem anderen derselben steigen oder fallen, sondern einmal mit dem Tenor, einmal mit dem Diskant.

Es ist zu bemerken, daß sowohl im Diskant wie in dreifachen und in anderen Kantilenen die gleiche Geltung in den Perfektionen der Longa, Brevis und Semibrevis und Minima einzugeben (inspirenda) ist, so daß es ebensoviele Perfektionen im Tenor sind, wie es im Triplum oder Diskant sind oder umgekehrt, sowohl die richtigen Töne wie die fallen gelassenen (Pausen) zusammenzählend bis zur Paenultima, wo keine solche Mensur beachtet wird, sondern mehr ein Orgelpunkt (organicus punctus) ist.

Kap. 44, Art, den Tenor nach der Kunst vorzutragen: Man muß nach der römischen Kurie und den Franzosen und allen musikalischen Kantoren wissen, daß der Tenor, der den Diskant hält, vollständig und fest und in der Mensur vorgetragen werden muß, damit die darüber Diskantierenden nicht in eine Dissonanz lau-

fen; und dies verlangt die Regel, denn über einer schwankenden Grundlage kann kein standhaftes Gebäude errichtet werden, so kann auch über einem schwankenden Tenor kaum ein Diskant ohne Dissonanz vorgetragen werden.

In Motetten und Rondellis nämlich und auch in anderen Kantilenen muß der Tenor wie er figuriert (mit Noten bezeichnet) wird vorgetragen werden.

Jedoch ist dem den Tenor Vortragenden und schöne Auf- und Abstiege Machenden nicht zu widersprechen (entgegenzusingen), wenn er hört (sentit), daß er den Diskant nicht festhält (verwirrt, aufhält), sondern vielmehr zu empfehlen, dies nämlich zu haben, ist sowohl aus dem Gebrauch als auch aus der Wissenschaft und umgekehrt notwendig.

Es gibt daher einige Kantoren in einigen Teilen der Welt, die die Natur der Musik verkehren, indem sie aus der Höhe den Grund machen; dieses nämlich machen sie, indem sie das Triplum in der Stimme des Tenors vortragen, und dies sowohl in Motetten wie im Diskant.

In der Betrachtung jener aber scheint keiner zu verstehen, den Tenor zu singen, der ihn nicht bricht und zerfleischt (zerrüttet). Diese sind keine musikalischen Kantoren, die nach der Kunst und Regel singen, sondern sie können vielmehr dienerische Kantoren genannt werden, die nicht nach der Kunst, sondern nach dem Gebrauch singen.

Daher ist nach Guido (von Arezzo) in seiner Musik ein großer Unterschied zwischen Musikern und Kantoren usw., wie oben im ersten Principale Kap. 9 offenbar ist. Und dieses einfach über den Diskant Vorgetragene genügt für jetzt.

Kap. 45, was die Copula und ihre Natur ist: Die Copula ist ein gegenseitig verknüpfter schneller Diskant, wie es die Brevis geteilt oder gebrochen in Semibreven und Semibrevis in Minimen ist, die zu einer Perfektion verknüpft oder zusammengestellt werden müssen.

Die eine der Copulae ist perfekt, die andere imperfekt. Die Copula aber ist perfekt, wenn drei Semibreven oder (ihr) Wert, ob sie von der großen oder kleinen Proporion sind, für das perfekte Tempus zusammengezählt werden.

Die Copula aber ist imperfekt, wenn zwei Semibreven oder (ihr) Wert für das imperfekte Tempus zusammengezählt werden, ob sie von großer oder kleiner Prolation sind, wie oben in den Unterteilungen der Perfektionen, im zweiten Abschnitt, Kap. 7,

offenbar ist.

Die Noten (figurae) der Copulae können über dem Text im Diskant der Motetten und anderer Kantilenen verteilt werden, wie es dem Komponierenden geziemend erscheint.

Und man muß bemerken, daß in allen Arten des Diskantierens am Anfang der Copulae immer Konkordanzen zu verwenden sind, dann mit perfekten und imperfekten Konsonanzen fortschreitend, wie gesagt worden ist, und so ist die Copula nicht zu verdammen.

Kap. 46, über die Copula nach Franco: Anders nämlich hat Magister Franco die Copula genannt, nämlich gebundene und nicht gebundene. Er nennt die Copula gebundene, die mit einer einfachen Longa beginnt, weiter ausgeführt mit Zweierligatur, keine Teilung des Modus zwischen der ersten einfachen Longa und folgenden Ligatur habend, wie hier, Beispiel (einfache Longa gefolgt von Zweierligaturen).

Auch die nicht gebundene Copula nannte er nicht gebundene Perfektion, wie hier, Beispiel (drei Breven - Longa - Brevis - drei Semibreven - Brevis).

Und man muß wissen, daß es in der Zeit Francos keine Erwähnung des imperfekten Modus gab, noch des imperfekten Tempus noch der Minima. In der damaligen Zeit wurde die Longa und Brevis so schnell vorgetragen, wie jetzt das perfekte Tempus.

In modernen Zeiten nämlich wird die Musik deutlicher (magis expresse) notiert und widerspricht nicht Franco, sondern vielmehr wird das Fehlende ergänzt und was überflüssig war entfernt, wie oben in den Darstellungen (Notierungen - figurationibus) und an noch mehr Stellen offenbar ist.

Kap. 47, über die Verstümmelungen oder Hoketi: Verstümmelung ist ein mit wirklichen und fehlenden Tönen verstümmelt vorgetragener Gesang. Und man muß wissen, daß die Verstümmelung auf soviele Arten vorgetragen werden kann, wie die Longa und Brevis geteilt werden kann. Die einfache Longa nämlich ist in Longa und Brevis und in Brevis und Longa oder in drei gleiche Breven oder zwei Breven teilbar. Die zweifache oder dreifache Longa aber kann in noch mehr geteilt werden.

Von diesen allen nämlich wird die Verstümmelung durch wirkliche Töne bewirkt; so daß während einer pausiert, der andere nicht pausiert oder umgekehrt, wie oben in den Pausierungen der sechs (rhythmischen) Modi, im ersten Abschnitt Kap. 41 offenbar ist; daher ist die Verstümmelung dasselbe wie der Hoketus.

Die Brevis aber ist in drei oder zwei Semibreven teilbar, und daher der Gesang Hoketus eine Brevis in einem Gesang (einer Stimme) weglassend und die andere im anderen. Ebenso ist es in Semibreven zu machen, wie weiter oben im ersten Abschnitt Kap. 41 offenbar ist.

Die Verstümmelung der Semibrevis im perfekten Tempus ist im folgenden Beispiel offenbar: c' h a - c' d' c' h - c' e' d' c' - a - c' - h c' d' c' d' e' e' - d' f' d' c' - a h c' c' - a - a h a g.

Und man muß bemerken, daß durch die vorgenannten Verstümmelungen die gewöhnlichen Hoketi bewirkt werden, die Weglassungen von Longen, Breven und Semibreven und Minimen sind. In allen diesen Verstümmelungen ist die Gleichgeltung in den Tempora und die Konkordanz in den wirklichen Tönen zu beachten.

Und über alles ist sich auch zu hüten, daß durch die Verstümmelungen keine Abschneidung irgendeiner Rede in den Kantilenen geschieht.

Ebenso muß man wissen, daß jede Verstümmelung auf einen ausgedachten Tenor oder auf einen bestimmten Gesang begründet werden soll, ob er volkssprachig oder lateinisch ist, damit immer einer singt, während der andere schweigt.

Kap. 48, über das Organum und seine Natur: Über die meßbare Musik gesprochen, die einfach in ihrem jeglichen Teil durch die Zeit (tempore) gemessen wird, welche Musik nämlich Diskant genannt wird, ist endlich über die Musik zu sprechen, die teilweise meßbar ist, die nämlich Organum genannt wird. Und sie wird deshalb teilweise meßbar genannt, weil sie nicht in ihrem jeglichen Teil durch die Zeit gemessen wird.

Daher werden Diskant und Organum durch solche Nachbarschaft verbunden, daß sie keine Mitte haben, denn bei von der Mensur zurückweichendem Diskant geschieht sofort das Organum und umgekehrt.

Und man muß wissen, daß nach der gewöhnlichen Aussage das Organum doppelt betrachtet werden muß, nämlich eigentlich und gewöhnlich. Gewöhnlich aber wird jeder beliebige durch die Zeit gemessene Kirchengesang Organum genannt.

Aber das eigentlich genommene Organum hält die Mensur nicht ein, hat keinen Modus, die Noten vorzutragen, und dieses wird Organum purum genannt, das von der Annehmlichkeit (dulcedine) und Melodie den Ursprung nimmt.

Vom Urheber des Organums aber und seiner Erfindung hat Pseudo-Tunstede nicht anders Gewißheit gefunden als in der

Genesis Kap. 4, wo gesagt wird, daß Tubal der Vater der Singenden in der Kithara und im Organum (der Orgel?) gewesen ist. Aber wie die Musik von Griechenland zu uns herabstieg, so auch das Organum.

Denn im Jahr 757 des Herrn kam das Organum zuerst nach Frankreich, dem Gebieter Pippin vom Kaiser Konstantin geschickt (es handelt sich also um die Orgel). Die Musik war nämlich damals nicht gemessen, sondern wuchs allmählich bis zu den Zeiten von Franco zur Mensur, der der erste erwiesene Urheber der meßbaren Musik war.

Kap. 49, wie im Organum purum vorzugehen ist und über die Regeln des Organums: Ferner muß man wissen, daß das Organum purum nur über einem einzigen Tenor und ohne Mensur gehabt werden kann, auf diese Weise: Den Tenor an beliebigen Stellen vortragend muß man sich vorstellen, nämlich wenn man durch die Konsonanz irgendeine perfekte Konkordanz hereinragen hört und besonders in der Paenultima, dann nämlich muß man sich zur Konkordanz begeben (signare).

Der das Organum über dem Tenor Singende aber hat mit solcher Art zu singen, daß solange das Organum purum dauert, es notwendig ist, mit Mensur durch die Noten zu laufen bis zur Konkordanz. Aber wenn er zur perfekten Konkordanz gelangt, macht er dort halt, und besonders über der Paenultima, wie hier (Notenbeispiel CS IV, 297b verderbt).

In diesem Organum aber werden Longa und Brevis nach drei Regeln erkannt. Die erste Regel ist: Was auch immer in einfacher Longa notiert wird, ist lang, und in Brevis kurz und in Semibrevis halbkurz. Die zweite Regel ist: Was auch immer lang ist, bedarf der Konkordanz zum Tenor; aber wenn eine Diskordanz kommt, schweige der Tenor oder begebe sich in die Konkordanz. Die dritte Regel ist: Was auch immer unmittelbar vor der Pause angenommen wird, die der Schluß der Punkte genannt wird, ist lang, weil jede Paenultima gelängt wird.

Es folgen Schlußbemerkungen, von denen ich nur die über die Datierung (der Niederschrift) des Traktats und über den Verfasser wiedergebe: Welches Werkes Schluß zuerst am 4. August im Jahre des Herrn 1351 war. In jenem Jahr regierte unter den Franziskanern zu Oxford Bruder Simon de Tunstede, Doktor der heiligen Theologie, der in der Musik und auch in den sieben freien Künsten stark war.

Der Traktat, der Quatuor Principalia heißt, ist zu Ende, den in Oxford ein gewisser Bruder Minor de custodia von Bristol herausgegeben hat, der seinen Namen wegen der Verschmähung anderer hier nicht eingefügt hat.

Kap. 2: Lehren mit sieben griechisch bezeichneten Konsonanzen.

Septem sunt consonantie per quas omnis melodia componitur (Anonymi XI Tractatus de musica plana et mensurabili):[74]

Dieser Traktat erklärt nur die Konsonanzen, nämlich es gibt sieben Konsonanzen, mit denen jede Melodie zusammengesetzt wird, Einklang, kleine Terz, große Terz, Quint, große Sext, kleine Sext und Oktav. Und sie wird Diapason genannt von dia, was ist von (de), und pan, was ist das Ganze, und son, was ist Ton, weil sie alle anderen Konsonanzen in sich enthält.

Und diese Konsonanzen können nach der Möglichkeit und Beschaffenheit der Stimme wiederholt werden. Gleicherweise kann kleine Terz über der Oktav gesagt (gesungen) werden, und dies über die anderen. Von welchen Konsonanzen drei perfekte genannt werden, Einklang, Quint und Oktav mit deren Wiederholungen. Die übrigen werden imperfekte genannt, kleine Terz, große Terz, kleine Sext und große Sext mit deren Wiederholungen.

Volentibus introduci in arte(m) contrapuncti id est nota (Ars contrapunctus secundum Philippum de Vitriaco)(Fassung Einsiedeln fol. 46 - 50, Florenz und Rom):[75]

Diese Fassung des Textes besteht aus einem Prolog und drei Traktaten. Im Prolog führt der Verfasser im wesentlichen folgendes aus: Der Kontrapunkt ist Note gegen Note. Alle Noten des Monochords werden mit einem der sechs Namen ut re mi fa sol la genannt. Dreizehn sind die Spezies des Gesangs oder Diskants, die auf gebührende Weise das Verhältnis der Zahl einhalten.

Im ersten Traktat über die dreizehn Spezies führt der Verfasser folgendes aus: Die Spezies sind Einklang, Ganzton, Halbton, große Terz, kleine Terz, Quart, Tritonus und Quint, große Sext, kleine Sext, große Sept, kleine Sept und Oktav. Und wie der Spezies Quint geschieht auch der Spezies Oktav eine Hinzufügung und Zusammensetzung.

Der Verfasser erklärt dann nacheinander den Umfang und die Namen dieser Spezies. Besonders bemerkenswert ist die Defini-

tion des Einklangs im Diskant: Nach dem Diskant hat der Einklang zu geschehen, wenn Diskant und Cantus auf derselben Linie oder im selben Zwischenraum zusammenkommen.

Den Ganzton definiert der Verfasser nach Guido von Arezzo als die einen vollen und vollkommenen Ton (sonum) ausstoßende Größe des Umfangs und nach Boethius als den Zusammenhang zweier eine volle und vollständige Erhebung oder Niederlassung (depositionem) ohne jeden Zwischenraum ergebender Töne. Demgemäß ist der Halbton die Verbindung zweier eine halbvolle Erhebung und Niederlassung ohne jeden Abstand ergebender Töne.

Die folgenden Intervallbestimmungen lauten entsprechend. Bei der Oktav betont der Verfasser, daß ihre fünf Ganztöne und zwei Halbtöne nicht dem Einklang entsprechen.

Im zweiten Traktat über die Musica ficta führt der Verfasser aus, daß fingierte Musik vorliegt, wenn wir aus dem Ganzton einen Halbton machen und umgekehrt aus dem Halbton einen Ganzton. Jeder Ganzton nämlich ist in zwei Halbtöne teilbar und daher können die zu bezeichnenden Halbtonzeichen in allen Tönen angewendet werden. Wo wir das runde b finden, singen wir diesen Ton als fa, und wo wir das quadratische h finden, singen wir jenen Ton als mi; und so den Ganzton in einen Halbton und umgekehrt zurückführend ist von Notwendigkeit.

Im dritten Traktat über die Wiederholung des vorher Gesagten führt der Verfasser dann aus, wie und auf welche Weise die oben genannten Spezies im Kontrapunkt, das ist Note gegen Note, angeordnet werden müssen: Wenn der Cantus steigt, muß der Diskant fallen; und dies ist eine immer einzuhaltende allgemeine Regel, außer wenn es mit imperfekten Spezies oder aus anderen Gründen vermieden word. Dann ist nach dem Verfasser zu betrachten, wie und auf welche Weise es dreizehn Spezies und nicht mehr oder weniger sind, nach den vorzüglichen Lehrern und auch nach dem Lehrer Octo (J. Hothby), einem in dieser Wissenschaft sehr Erfahrenen.

Obwohl die anderen Lehrer diese vier Spezies hinzufügen, nämlich Dezim, Duodezim, Tredezim und Quintdezim. Sie sind jedoch zum guten Sein (ad bene esse) und nach Belieben, wie wir betrachten müssen, daß wie der Einklang wie das erste Fundament aller dreizehn Spezies, die in acht Tönen mit steigenden und fallenden Schritten bis zur Quint und Oktav zusammenzählend zu geschehen haben, auf gleiche Weise zu betrachten ist, wie sich der Einklang zur Terz verhält, so verhält sich die Oktav

zur Dezim und wie sich der Einklang zur Quint verhält, so verhält sich die Oktav zur Duodezim, und wie sich der Einklang zur Sext verhält, so verhält sich die Oktav zur Tredezim, und wie sich der Einklang zur Sext verhält, so verhält sich die Oktav zur Tredezim, und wie sich der Einklang zur Oktav verhält, so verhält sich die Oktav (CS III, 26b wohl fälschlich: Einklang) zur Quintdezim oder Doppeloktav und umgekehrt.

Drei dieser Spezies sind perfekte, nämlich Einklang, Quint und Oktav. Sie werden perfekte genannt, weil sie den Ohren der Hörer einen vollkommenen und vollständigen Klang verursachen; und mit ihnen allen muß der Diskant angefangen und beendet werden; und keine dieser perfekten Spezies dürfen im Diskant einander auf verschiedenen Linien oder in Zwischenräumen folgen, d.h. daß keine zwei Einklänge, Quinten, Oktaven noch zwei andere perfekte Spezies einander folgen dürfen, wohl aber auf einer Linie oder in einem Zwischenraum, wo mehrere Noten gefunden werden. Aber zwei, drei oder auch vier verschiedene imperfekte Spezies folgen einander, wenn es notwendig ist.

Vier der vorgenannten Spezies sind imperfekte, nämlich große (perfekte) Terz, große (perfekte) Sext, kleine (imperfekte) Terz und kleine (imperfekte) Sext. Und sie werden imperfekte genannt, weil sie keinen so perfekten Klang ergeben oder verursachen, wie die perfekten Spezies, weil sie in der Komposition zwischen die perfekten Spezies gesetzt werden.

Die anderen sechs Spezies, nämlich Ganzton, Halbton, Quart, Tritonus, große Sept und kleine Sept sind diskordante. Und wegen ihrer Diskordanz verwenden wir sie im Kontrapunkt nicht, sondern wir verwenden sie gut im gebrochenen Gesang in kleineren Noten, wie wenn die Semibrevis oder das Tempus in mehrere Noten unterteilt wird, das ist in drei Teile; dann kann einer jener drei Teile in einer diskordanten Spezies sein.

Wir dürfen auf keine Weise im Diskant mit dem Tenor mit perfekten Spezies steigen oder fallen, wenn nur der Cantus von Stufe zu Stufe steigt oder fällt. Wenn es jemand macht, ist es falsch und gegen die Kunst; aber gut können wir mit imperfekten Spezies steigen oder fallen.

Wenn der Cantus mit fünf Tönen steigt, und einige Lehrer sagen mit vier Tömem, und dies aus zwingender Notwendigkeit, dann können wir im Diskant mit dem Tenor mit perfekter Spezies mit einem Ton und nicht mit mehreren steigen oder fallen (CS III, 27b fehlt: descendere). Wenn aber mit sechs oder mit sieben Tö-

nen, dann können wir im Diskant mit dem Tenor in perfekter Spezies nur mit zwei Tönen steigen oder fallen.

Wenn aber der Cantus mit acht Tönen steigt oder fällt, dann können wir im Diskant mit dem Tenor mit perfekter Spezies mit zwei oder drei und nicht mehr Tönen steigen oder fallen. Vorbemerkend, daß der Einklang die Terz verlangt, die Terz die Quint, die Quint die Sext, die Sext die Oktav; und diese Regel täuscht nicht, weil sie eine allgemeine Regel ist, daß nach der Sext immer die Oktav (CS III, 27b wohl fälschlich: octavam) folgt, und manchmal folgt nach dem Einklang die Quint, die Sext der Oktav und umgekehrt folgt manchmal nach der Terz die Sext oder Oktav und umgekehrt; nach der Quint folgt eine jede Spezies, und dies nach dem verschiedenen Steigen und Fallen der Gesänge.

Vorbemerkend, daß wir mit imperfekten Spezies nach Belieben steigen oder fallen können und wie sich die Spezies steigend verhalten, so verhalten sie sich auch umgekehrt fallend. Und wie sich der Einklang zur Oktav verhält, so verhält sich die Oktav zur Doppeloktav. Vorbemerkend, daß wenn zwei oder drei Terzen angeordnet werden, bei steigendem Cantus, dann folgt unmittelbar der Einklang. Wenn aber bei fallendem Cantus zwei, drei, vier oder mehr Terzen angeordnet werden, folgt unmittelbar die Quint; und dieselbe Regel oder Art wird in von der Oktav zur Doppeloktav kommenden Spezies eingehalten, wie öfter gesagt worden ist.

Kap. 3: Lehren mit sieben lateinisch bezeichneten Konsonanzen.

Quot sunt species discantus, Tredecim ut patet (Ars discantus secundum Johannem de Muris):[76]

Dieser Traktat erwähnt zu Anfang nur, daß es dreizehn Spezies des Diskants gibt und zählt sie in einem Notenbeispiel mit den Bezeichnungen darüber auf: Einklang oben ohne Bezeichnung, imperfekte Sekund, perfekte Sekund, imperfekte Terz, volle Terz, imperfekte Quart, volle Quart oder schlechte Quint, gute Quint, imperfekte Sext, perfekte oder volle Sext, imperfekte Sept, volle Sept oder schlechte Oktav, gute Oktav, und darunter Einklang, Halbton, Ganzton, Ganzton mit Halbton, große Terz (Ditonus), große Terz (Ditonus) mit Halbton, große Terz (Ditonus) mit zwei Halbtönen, Tritonus mit Halbton, Halbton mit Quint, Ganzton mit Quint, Ganzton und Halbton mit Quint, Ganzton mit zwei Halbtönen (CS III, 75a fehlt: mit Quint), große Terz (Ditonus) und

Halbton mit Quint und führt aus: Von welchen dreizehn Spezies dreizehn Konkordanzen gefunden werden, nämlich drei perfekte, nämlich Einklang, Quint und Oktav mit ihren gleichgeltenden, vier sind imperfekte, zwei Terzen und zwei Sexten mit ihren gleichgeltenden, aber dissonante sind zwei Sekunden, zwei Quarten und zwei Septen mit ihren gleichgeltenden (CS III, 75a: cum suis equipollentiis, sive equipollentes); Sekunden usw.

Cum notum sit omnibus cantoribus mensurabilem artem musicam (Ars contrapuncti secundum Johannem de Muris)(Fassungen Florenz und Faenza):[77]

Der Verfasser führt einleitend aus, daß weil die gemessene Kunst der Musik ihren Ursprung von der einfachen (plana) nimmt, von ihr wie ihre Grundlage zu sein zu bemerken ist. Da aber die gemessene Kunst der Musik leichter ist und die Lehre immer mit dem Leichteren beginnt, sei niemand ein Zweifel, daß wer über die einfache Musik diskantieren wollte, vieles bei der Hand haben muß, damit er seinen Gesang gefällig vortragen kann.

Wer also diese Kunst in die Praxis umsetzen will, achte darauf, daß er sich nicht viel in seiner Stimme erhebt, weil der gefällige Gesang weder im Geschrei noch in viel Ton (Faenza: Lärm) geschieht, sondern in der süßen und angenehmen Melodie. Die Bewegung aber im freundlichen Anblick, auf irgendeinem Wege, in der schon begonnenen Schreibart, wie der Diskant in seinem Gesang regieren muß, wie es der Verfasser weniger schlecht weiß, behandelt er angemessen. (Faenza: Wie der Diskantierende sich in seinem Gesang zeigen - betragen, benehmen - muß, behandelt der Verfasser gegenwärtig.)

Es folgen neun Folgerungen über den Kontrapunkt: 1.) Der Kontrapunkt ist nichts anderes als den Punkt gegen den Punkt oder die Note gegen die Note zu setzen und machen und er ist die Grundlage des Diskants. Und weil jemand nur bauen kann, wenn er vorher die Grundlage gelegt hat, kann niemand diskantieren, der vorher nicht den Kontrapunkt gemacht hat.

2.) Sieben sind Konsonanzen, nämlich Einklang, Terz, Quint, Sext, Oktav, Dezim und Duodezim, Beispiel: Die Konsonanzen in Noten. (Faenza: Die zweite Folgerung ist, daß es sieben Konsonanzen gibt, nämlich Einklang, Terz, Quint, Sext, Oktav, Dezim, Duodezim, Tredezim und Quintdezim - = neun Konsonanzen, wie hier unten offenbar ist, Beispiel: nur die fünf ersten Konsonanzen.)

3.) Vier dieser sind perfekte und drei imperfekte; perfekte

sind der Einklang, die Quint, Oktav und Duodezim; imperfekte sind die Terz, Sext und Dezim, wie es in den oben notierten Noten erscheint.

4.) Der Kontrapunkt muß seinen Punkt von den perfekten beginnen. Der Grund dafür ist, wie Boethius bemerkt, daß der Ursprung der Dinge nicht mit den verkleinerten (diminutis) und vollkommen ausgebildeten, sondern mit den vollständigen und vollendeten beginnt. Aber nach der perfekten muß die imperfekte folgen; der Grund ist, wie derselbe Boethius sagt, daß alle vollkommenen (Dinge) den weniger vollständigen vorangehen. Beispiel, wie hier (in der Fassung Florenz verderbt - s. anschliessend nach der Fassung Faenza).

Wie durch das Beispiel offenbar ist, kann er seinem Cantus folgen und singt dann gut und sehr gut, wenn er einer perfekten eine imperfekte folgen läßt. (Faenza: Wenn er eine perfekt, die andere imperfekt macht, wie hier, Beispiel: e' h c' h e' d'
a g f g e f
c' d'
e d .)

5.) Er darf in seinem Kontrapunkt keine zwei Duodezimen, Oktaven, Quinten, Einklänge nacheinander machen, aber er kann gut von der Duodezim in die Oktav, von der Oktav in die Quint und von der Quint in den Einklang fallen und so auch steigen; aber besser wird gesungen, wenn eine perfekt und die andere imperfekt gesungen wird, wie hier das Beispiel offenbart, Beispiel (wie vorher).

(Faenza: Die fünfte Folgerung ist, daß im Kontrapunkt keine zwei perfekte Spezies gegeben werden, wie z.B. die Duodezim, Quintdezim, Oktav, Quint und der Einklang nacheinander sowohl im Steigen wie im Fallen; aber sie können gut von der Duodezim in die Oktav, von der Oktav in die Quint und von der Quint - fälschlich: Terz - in den Einklang fallen und steigen. Aber besser wird es gemacht, wenn die eine perfekt und die andere imperfekt ist, wie hier, Beispiel: a' g' f' e' c' a
d g b e f a .)

6.) Man kann in seinem Kontrapunkt höchstens zwei oder drei imperfekte machen; danach muß die perfekte folgen, wie hier, Beispiel: f' d' c' d' h a h c' d'
f f e d e f g e d .

(Faenza: Man kann im Kontrapunkt höchstens zwei oder drei imperfekte machen, ihnen eine perfekte Konsonanz folgend, wie hier, Beispiel: nur die vier ersten Klänge des Beispiels in der Fassung Florenz.)

7.) Man darf in seinem Kontrapunkt keine zwei gleiche Noten machen, die zwei Zeiten (tempora) angehören, auch wenn in der

ersten die Quint und in der zweiten die Sext erklingt, wie unten. Der Grund dafür kann sein, daß in diesem Fall der Tenor diskantierte, und das ist ausdrücklich verboten, wie hier, Beispiel: d' c' c' d'
d f e d.

(Faenza: Der Grund kann sein, weil der Tenor und nicht der Diskant diskantierte, was überhaupt ausdrücklich verboten sei, wie hier, Beispiel: wie in der Fassung Florenz.)

8.) Im Kontrapunkt muß die vorletzte immer imperfekt sein und dies wegen des Wohlklangs, wie hier, Beispiel: e' g' d' e'
a g f e
d' c' d'
f e d. (Faenza: Nur die vier ersten Klänge des Beispiels in der Fassung Florenz.)

9.) Wie der Kontrapunkt mit der perfekten beginnt, muß er auch schließen. Der Grund kann sein, daß wenn der Gesang mit der imperfekten endete, der Geist gespannt bliebe und nicht ruhte, weil er weder den perfekten Klang hörte noch durch die Folge angezeigt wird, daß das der Schluß des Gesangs ist. Aber um dies zu vermeiden, wird die letzte perfekt gesungen, wie in allen Beispielen erscheint; und dies über den Kontrapunkt Gesagte genügt.

(Faenza: Die neunte Folgerung ist, daß der Kontrapunkt, so wie er mit der perfekten beginnt, beendet werden muß, wessen Grund sein kann, daß wenn der Gesang mit der imperfekten beendet würde, der Geist gespannt bliebe und noch nicht ruhte, da er nicht den perfekten Klang hörte, noch durch Folge angezeigt wird, wo der Schluß des Gesangs ist. Aber um dies zu vermeiden, wird die letzte perfekt gemacht, wie es in allen Beispielen erscheint; und so muß es in allen Motetten eingehalten werden.)

Sciendum est quod contrapunctus est fundamentum biscanti (Nicolai Capuani Compendium musicae; Philipoctus de Caserta, Regulae contrapuncti)(Fassungen Rom und Sevilla):[78]

Der Verfasser führt einleitend aus, daß der Kontrapunkt nach Guido (von Arezzo) die Grundlage des Diskants ist; wie ein Gebäude nicht gut ohne Fundament errichtet werden kann, kann der Mensch auch nicht gut diskantieren, wenn er nicht vorher den Kontrapunkt kennt.

Er führt dann aus, daß es sieben Spezies des Kontrapunkts gibt, nämlich Einklang, Terz, Quint, Sext, Oktav, Dezim und Duodezim, von denen vier Konsonanzen sind, nämlich Einklang, Quint, Oktav und Duodezim, und drei Dissonanzen, nämlich Terz, Sext und Dezim.

Es folgen Generalregeln und Konsonanzfolgeregeln, nämlich daß wir mit Konsonanzen beginnen und schließen müssen, die Paenultima aber eine Dissonanz sein muß, daß wir nicht zwei einander folgende gleiche Konsonanzen machen dürfen, nämlich zwei Einklänge, zwei Quinten, zwei Oktaven, zwei Duodezimen.

Auch von den Dissonanzen können wir nicht zwei oder drei mit dem Tenor steigende oder fallende machen, nämlich zwei oder drei Terzen, Sexten oder Dezimen.

Wenn der Tenor fällt, muß der Kontrapunkt steigen und umgekehrt; mit dieser Regel verlangt der Einklang, wenn der Tenor fällt, die Terz und die Terz die Quint, die Quint die Sext, die Sext die Oktav, die Oktav die Dezim und die Dezim die Duodezim. Wenn aber der Tenor steigt, verlangt die Duodezim die Dezim und die Dezim die Oktav, die Oktav die Sext, aber die Sext verlangt immer die Oktav; die Quint verlangt die Terz, die Terz den Einklang. Dies, wenn der Tenor richtig (stufenweise) steigt bzw. fällt.

Wenn die Noten des Tenors geordnet oder stufenweise zum dritten Ton steigen, dann kann der Kontrapunkt zum dritten Ton fallen. Ebenso muß der Kontrapunkt zum dritten Ton steigen, wenn die Noten des Tenors zum dritten Ton fallen. Und wenn sie zum vierten oder fünften Ton steigen oder fallen, ist es nach dem Belieben des Sängers, jedoch bei bewahrter oben genannter Regel.

Soviel wir können müssen wir (abwechselnd) eine Konsonanz und eine Dissonanz machen. Die Beispiele sind hier offenbar,

Tenor aller Töne: c e g a c' e' g'/g' f' e' d' h a/a h
c c c c c c c/c d e f g a/a g

d' e' f' g' g' e' g' d' h d' c' a c' g' f' e' d' cis' d'
f e d c ' c e c ' d e d ' f a f ' c f c f e d .

Zu allen Dissonanzen wird diese Figur 4 hinzugefügt, die Diesis genannt wird, weil diese Figur das Imperfekte zu vervollkommnen hat, nämlich die Terz, Sext und Dezim. Wenn die Terz vor der Quint gegeben wird, dann wird der Terz jenes Zeichen hinzugefügt, gleicherweise wenn die Sext vor der Oktav und die Dezim vor der Duodezim gegeben wird. Beispiel wie hier: a h c'/d' cis' d'/
a g f /d e d /
g' fis' g'
c d c .

Dann unterscheidet der Verfasser zwei Arten im Kontrapunkt, für die er jeweils Konsonanzentabellen gibt, wie folgt: Eine wird Art der Oktav und die andere Art der Duodezim genannt. Die erste Art wird mit dem quadratischen b gesungen und im tiefen G ununterbrochen der Reihe nach zu ut re mi fa sol la gebildet

und nach dem vorgenannten Kontrapunkt haben wir über:

Gammaut	sol mi ut	Gsolreut	la sol mi ut
Are	la fa re	Alamire	la fa re
Bmi	sol mi ut	bfahmi	sol mi ut
Cfaut	la fa re ut	Csolfaut	la fa re
Dsolre	sol mi re	Dlasolre	sol mi ut
Elami	la fa mi ut	Elami	la fa re ut
Ffaut	sol fa re		

Die zweite Art wird mit der Natur (im natürlichen Hexachord auf c) gesungen und im hohen c der Reihe nach ut re mi fa sol la gebildet und nach dem vorgenannten Kontrapunkt haben wir über:

Cfaut	sol mi ut	Csolfaut	la sol mi ut
Dsolre	la fa re	Dlasolre	la fa re
Elami	sol mi ut	Elami	sol mi ut
Ffaut	la fa re ut	Ffaut	la fa re
Gsolreut	re mi sol	Gsolreut	sol mi ut
Alamire	la fa mi ut	Alamire	la fa re ut
bfahmi	sol fa re		

In b fa h mi können wir auf diese zwei Arten keine Quint haben, außer durch fingierte Musik (per fictas musicas); daher ist von dieser zu sprechen: Wenn der Tenor bei b fa h mi im Ton mi ist, müssen wir die Eigentümlichkeit des Kontrapunkts bilden, das ist vom hohen, dann haben wir seine Quint, nämlich mi (fa♯) wie hier: $\overset{\text{fis'}}{\text{h}}$.

Ebenso können wir den Kontrapunkt mit fingierter Musik überall haben, wo wir der Reihe nach ut re mi fa sol la geben können; sie wird nämlich fingierte oder falsche Musik (ficta seu falsa musica) genannt, ist jedoch nicht falsch, sondern ungebräuchlich. Wozu noch zu sagen ist, daß die falsche Musik nicht ungebräuchlich, sondern vielmehr wegen der zu findenden guten und zu vermeidenden schlechten Konsonanz notwendig ist. Wenn wir mit der richtigen Musik keine Konsonanz haben können, müssen wir zur fingierten oder ungebräuchlichen zurückkehren und diese verwenden.

Die Zeichen der falschen Musik sind zwei, nämlich das runde b und das quadratische h. An der Stelle, an der das runde b gesetzt wird, wird fa, und an der Stelle, an der das quadratische h gesetzt wird, wird mi gesungen. Boethius aber hat die fingierte Musik aus zwei Gründen erfunden, wegen der Notwendigkeit und der Schönheit des Gesangs. Wegen der Notwendigkeit, weil wir

nicht an allen Stellen Konsonanzen haben können, wegen der Schönheit aber, wie in den Gesängen offenbar ist.

In der von N. Wilkins herausgegebenen Fassung Sevilla ist zur Regel darüber, daß wir nicht zwei einander folgende gleiche Konsonanzen machen dürfen, noch das Verbot von mi gegen fa und fa gegen mi hinzugefügt. Im Gegensatz zur Fassung Rom ist in der folgenden Regel ausdrücklich erlaubt, steigend oder fallend mit dem Tenor zwei oder drei Dissonanzen zu machen, nämlich zwei oder drei Terzen, Sexten oder Dezimen. Die Regel, daß wenn die Noten des Tenors zum dritten Ton fallen, der Kontrapunkt zum dritten Ton steigen muß fehlt in der Fassung Sevilla.

Die Ausführungen über die Ficta musica sind in der Fassung Sevilla ausführlicher als in der Fassung Rom (vier statt drei Abschnitte) und lauten wie folgt: Ebenso können wir den Kontrapunkt auch mit fingierter Musik (per fictam musicam) haben. Überall (Usque ubicumque) können wir der Reihe nach ut, re, mi, fa, sol, la geben, jedoch daß die Oktavtöne ungebräuchlich sind und nicht mit der Hand Guidos (von Arezzo) übereinstimmen. Die fingierte und falsche Musik ist für die zu findende gute und zu vermeidende schlechte Konsonanz erfunden worden, aber sie ist nicht falsch, sondern vielmehr nützlich.

Der folgende Abschnitt lautet in der Fassung Sevilla wie der erste Abschnitt nach der Konsonanzentabelle für die zweite Art Kontrapunkt in der Fassung Rom.

Dann folgt dieser Abschnitt: Und bemerke, daß wir den Kontrapunkt der fingierten Musik haben können, wo nur immer wir ut, re, mi, fa, sol, la geben können. So, obwohl die vorgenannten Töne nicht musiziert sind (sunt musicata) und daß sie nicht mit der Hand Guidos an irgendeiner Stelle übereinstimmen und daß sie nicht die Töne des genannten Guido singen; und dann ist es fingierte Musik.

Ungebräuchlich nämlich wird die fingierte oder falsche Musik genannt; sie ist jedoch nicht falsch, sondern ungebräuchlich. Wozu zu sagen ist, daß die fingierte Musik nicht ungebräuchlich ist, sondern vielmehr wegen der zu findenden guten und vermeidenden schlechten Konsonanzen notwendig ist. Und im Gegenteil, wenn wir mit der richtigen Musik keine Konsonanzen haben können, dann müssen wir zur fingierten oder ungebräuchlichen zurückkehren und sie verwenden. Der letzte Abschnitt ist in beiden Fassungen fast ganz gleich.

Septem sunt species consonantiarum in biscantu (Ars perfecta in musica Magistri Philippoti de Vitriaco):[79]

Der Verfasser nennt zuerst die Konsonanzen insgesamt, die perfekten und imperfekten, dann in Solmisationssilben die Konsonanzen zu den einzelnen Tönen des Hexachords und bringt dann sechs allgemeine Regeln sowie eine Erklärung, wie folgt: Es gibt sieben Spezies der Konsonanzen im Biscantus (CS III, 28a fälschlich: in discantu), nämlich Einklang, Terz, Quint, Sext, Oktav, Dezim, Duodezim, deren vier perfekte und drei imperfekte sind. Die perfekten sind Einklang, Quint, Oktav, Duodezim; imperfekte sind Terz, Sext, Dezim.

Der Einklang von ut ist das gleiche ut, die Terz mi, die Quint sol oder ut, die Sext la oder re, die Oktav fa, die Dezim la oder mi, die Duodezim sol. Der Einklang von re ist das gleiche re, die Terz fa, die Quint la oder re, die Sext mi, die Oktav sol oder re, die Dezim fa, die Duodezim la. Der Einklang von mi ist das gleiche mi, die Terz sol oder ut, die Quint mi, die Sext fa, die Oktav la oder mi, die Dezim sol oder ut, die Duodezim mi. Der Einklang von fa ist das gleiche fa, die Terz la, die Quint fa oder ut, die Sext sol oder re, die Oktav fa, die Dezim la oder re, die Duodezim fa. Der Einklang von sol ist das gleiche sol oder ut, die Terz mi, die Quint sol, die Sext la oder mi, die Oktav sol oder ut, die Dezim mi, die Duodezim sol. Der Einklang von la ist das gleiche la oder re, die Terz fa, die Quint la oder mi, die Sext fa, die Oktav la oder re, die Dezim fa, die Duodezim la.

Zur Anschaulichkeit der genannten werden folgende Regeln gegeben: 1.) daß immer, wenn der Tenor steigt, der Kontrapunkt fallen muß und umgekehrt. 2.) daß immer von einer konsonanten begonnen werden muß und niemals in einer dissonanten, und so schließen, außer das Wahre wird anders eingeengt (? - artaretur), weil die Paenultima immer eine Dissonanz oder imperfekte (Konsonanz) sein muß. 3.) daß niemals zugleich oder einmal oder eine und dieselbe Konsonanz wiederholt werden darf. 4.) daß immer eine Konsonanz und andere Dissonanz gesungen werden muß. 5.) daß wir zwei oder höchstens drei Dissonanzen machen können und danach eine Konsonanz folgen muß. 6.) daß wir von der Duodezim in die Oktav und von der Oktav in die Quint und von der Quint in den Einklang fallen können. Und so durch Steigen.

Aber gemäßigt wird gesungen (dicitur), wenn eine Konsonanz und andere Dissonanz gesungen wird. Konsonanz und perfekte Kon-

sonanz ist dasselbe und Dissonanz und imperfekte Konsonanz werden für dasselbe gehalten.

Notandum est quod septem sunt species in contrapuncto:[80]

Dieser Traktat bringt folgende Lehre: Die Spezies des Kontrapunkts sind Einklang, Terz, Quint, Sext, Oktav, Dezim und Duodezim, von denen vier perfekt, nämlich Einklang, Quint, Oktav und Duodezim, drei imperfekt, nämlich Terz, Sext und Dezim, sind.

Die allgemeinen Regeln sind Anfang und Schluß in einer perfekten Konsonanz, Verbot paralleler perfekter Konsonanzen, Erlaubnis zweier paralleler imperfekter Konsonanzen, wenn sie haben, was sie verlangen (nämlich ihre Auflösung in perfekte Konsonanzen), Gegenbewegung (besonders erwähnt ist, daß der Diskant mehrere Töne fallen muß, wenn der Cantus einen Ton steigt und umgekehrt), Verbot der Wiederholung derselben perfekten Konsonanz auf derselben Stelle, Erlaubnis mehrerer imperfekter Konsonanzen nacheinander, wenn sie haben, was sie verlangen, zwei oder drei fallende Sexten verlangen nach sich die Oktav, zwei oder drei steigende Terzen verlangen die Quint vor (nach!) sich, fallend verlangen sie den Einklang nach sich, folgt Wiederholung der Erlaubnis paralleler imperfekter Konsonanzen.

Daran schließt sich eine Lehre von den "coniunctae" (d.h. den Versetzungszeichen) und eine Andeutung einer Notations- bzw. Rhythmuslehre an.

Item diu lo mestre nos altres avere VII species de contrapunt:[81]

Der Verfasser nennt sieben Konsonanzen des Kontrapunkts, Einklang, Terz, Quint, Sext, Oktav, Dezim, Duodezim, von denen vier perfekt (Einklang, Quint, Oktav, Duodezim) und drei imperfekt sind (Sext, Terz, Dezim).

Es folgen Generalregeln: Wenn man den Kontrapunkt beginnen will, beginnt man mit der perfektesten höchsten Konsonanz, die es in der Tonleiter gibt, und wenn man mit der Duodezim beginnen kann, beginnt man nicht mit der Quint und wenn man mit der Quint beginnen kann, beginnt man nicht mit dem Einklang.

Man macht niemals zwei Duodezimen, Oktaven, Quinten und Einklänge nacheinander, noch macht man jemals zwei perfekte Konsonanzen nacheinander ohne eine mittlere (dazwischen).

Man ordnet seinen Kontrapunkt immer so, daß man der einen nahen Konsonanz die nächste andere gibt, nämlich nach dem Ein-

klang die Terz, nach der Terz die Quint, nach der Quint die Sext, nach der Sext die Oktav, nach der Oktav die Dezim, nach der Dezim die Duodezim, usw. Und nie gibt man die Sext, ohne daß danach die Oktav kommt.

Die drei imperfekten Konsonanzen können mit dem gewählten Cantus planus steigen und fallen und nach den perfekten Konsonanzen gibt man immer das Gegenteil der anderen. Ebenso gibt man zwischen zwei perfekten immer eine, zwei oder drei imperfekte, aber nach den imperfekten gibt man die perfekten, da sich zu jedem Paar der perfekten drei imperfekte mischen, wie wir es müssen: Nach einer Terz gibt man eine Quint oder einen Einklang und wenn die Terz groß (perfecta) ist, gibt man die Quint und wenn die Terz klein (imperfecta) ist, gibt man den Einklang; nach einer Sext, zwei oder drei (Sexten) gibt man die Oktav; nach zwei, drei Dezimen gibt man die Duodezim und nach der Dezim kann man eine Oktav machen.

Notandum quod septem sunt species discantus quibus bene discantans (Henrici de Zelandia Tractatus de cantu perfecto et imperfecto):[82]

Der Traktat führt aus, daß es sieben Spezies des Diskants sind, von denen der Diskantierende häufig Gebrauch machen darf, nämlich Einklang, Terz, Quint, Sext, Oktav, Dezim und Duodezim, von denen vier perfekte und drei imperfekte sind. Perfekte sind Einklang, Quint, Oktav und Duodezim.

Weiter, daß jeder Diskant zugleich mit perfekter Spezies beginnen muß. Es können niemals zwei gleiche perfekte Spezies nacheinander kommen; aber zwei oder drei nicht gleiche Spezies können gut und steigend oder fallend nacheinander kommen, aber niemals hinsichtlich derselben Linie oder desselben Zwischenraums.

Wenn die Hauptstimme steigt, muß der Diskant fallen und umgekehrt. Ebenso ist die Hauptstimme gleich hoch, wenn zwei oder mehrere fa oder sol und ebenso die anderen zugleich kommen und es wird nach dem Gefallen des Diskantierenden diskantiert. Der Diskant muß oft die näheren Spezies verwenden. In der perfekten Spezies darf im Diskant niemals mi gegen fa stehen.

Primo nota quod septem sunt consonancie in contrapuncto:[83]

Dieser Traktat bringt nur eine Aufzählung und Einteilung der sieben Konsonanzen (Einklang, Terz, Quint, Sext, Oktav, Dezim

und Duodezim) in perfekte (Einklang, Quint, Oktav und Duodezim) und imperfekte (Terz, Sext und Dezim), die Gegenbewegungsregel (die zum Cantus hinzugefügte Stimme bezeichnet er als "biscantus"), das Verbot der Folge zweier perfekter Konsonanzen, die Erlaubnis der Folge dreier imperfekter (Gallo: perfekter) Konsonanzen auf- und abwärts nacheinander, das Gebot, mit einer perfekten Konsonanz zu beginnen und zu schließen mit der Bemerkung, daß die Paenultima aber eine imperfekte Konsonanz sein muß, die Regel über die Folge der Konsonanzen Einklang - Terz, Terz - Quint, Quint - Sext, Sext - Oktav, Oktav - Dezim, Dezim - Duodezim steigend und umgekehrt fallend (eigentlich fallend und steigend).

Zum Schluß folgt die Regel, "daß wenn im Hexachord auf c gesungen wird, man mit b diskantieren muß; und wenn der Cantus mit h gesungen wird, man im Hexachord auf c diskantieren muß; und wenn mit b gesungen wird, man mit fingierter Musik diskantieren muß". Die beiden letzten Zeichen sind bei Gallo wohl vertauscht. Praktisch bedeutet diese Regel, daß über e h, über b f und über h fis gesungen werden soll.

Septem sunt concordantie in discantu videlicet unisonus:[84]

Der Verfasser nennt die Konsonanzen und gibt einige allgemeine Regeln, nämlich es gibt sieben Konsonanzen im Diskant, Einklang, Terz, Quint, Sext, Oktav, Dezim, Duodezim. Man muß mit einer perfekten Note beginnen und schließen. Man darf nämlich (bei Bukofzer S. 141 mit Fragezeichen) keine zwei oder drei perfekte Konsonanzen machen, die gleiche sind, eine nach (der anderen) in einer Linie (in una regula), noch zwei oder drei Einklänge, Quinten, Oktaven, Duodezimen.

Aber man kann einen Einklang, eine Quint, Oktav und Duodezim nach der anderen in einer Linie machen. Wenn man eine Oktav nach der Sext machen darf, dann kann man zwei oder drei imperfekte Konsonanzen nacheinander in einer Linie steigend oder fallend machen.

Aber man darf nicht mit dem Cantus planus in perfekten Konsonanzen steigen noch fallen, sondern in imperfekten Konsonanzen kann man gut nach seinem Belieben steigen oder fallen.

Septem sunt species discantus secundum modernos videlicet (Magister Johannes Torkesey):[85]

Der Verfasser nennt zuerst die Konsonanzen insgesamt, dann

die imperfekten und perfekten und bringt dann allgemeine Regeln, nämlich es gibt sieben Spezies des Diskants nach den Modernen, Einklang, Terz, Quint, Sext, Oktav, Dezim und Duodezim. Von diesen sind drei imperfekte und vier perfekte. Die imperfekten sind die Terz, Sext und Dezim. Die perfekten sind der Einklang, die Quint, Oktav und Duodezim. Keiner (nullus) darf zwei perfekte Konkordanzen nacheinander ohne irgendeine Mitte machen.

Keiner darf mit dem Cantus außer mit Terzen, Sexten und Dezimen steigen oder fallen. Dies jedoch hinzugefügt, daß nach der Terz die Quint, nach der Sext die Oktav, nach der Dezim die Duodezim folgt. Von allen möglichen Terzen, Sexten, Dezimen können zwei steigend oder fallend geschehen, die vorgenannte Regel befolgt.

Wenn der Cantus tief beginnt und hoch steigt, muß der Diskantor seinen Diskant mit einer höheren Konsonanz beginnen, damit er sofort (ad hoc) mit der höheren Note des Cantus in den Einklang mit jenem kommen kann, der (ihn) hält (tenebit) und umgekehrt, wenn der Cantus hoch beginnt und tief fällt, muß der Diskantor mit jenem, der (ihn) hält, im Einklang oder in der Quint beginnen, damit er sofort in die höhere Konkordanz über dem Tenor mit jenem kommen kann, der (ihn) in der Duodezim hält.

Jeder Diskant kann auf vier Arten begonnen werden, nämlich mit dem Einklang, mit der Quint, Oktav oder Duodezim und beendet.

Kap. 4: Sonderfälle von Lehren mit sieben lateinisch bezeichneten Konsonanzen.

Et nota quod septem sunt species concordantiarum videlicet (Philippi de Vitriaco Liber musicalium):[86]

Nach dem Titel Regeln des Diskants und der einleitenden Bemerkung "es folgen Regeln des Fundaments des Diskants" führt der Verfasser aus, daß es sieben Arten von Konkordanzen gibt, nämlich Einklang, große Terz, Quint, große Sext, Oktav, große Dezim, Duodezim. Vier davon werden perfekte genannt, nämlich Einklang, Quint, Oktav und Duodezim. Und die anderen drei werden imperfekte genannt, nämlich große Terz, große Sext und große Dezim. Aber alle müssen von ihren Tönen her perfekt sein und wenn sie es nicht sind, müssen wir sie mit der Stimme durch das Zeichen hartes oder quadratisches h perfekt machen, weil es überall, wo es im Gesang gesetzt wird, die Erhöhung um einen Halbton bezeichnet, und das weiche b bezeichnet die Erniedri-

gung um einen Halbton.

Und die vier ersten werden perfekte aus sich selbst genannt, weil jeder Diskant mit ihnen begonnen und beendet werden muß; und sie sind notwendiger als die anderen. Drei werden imperfekte genannt, weil der Diskant nicht mit ihnen begonnen oder beendet werden kann. Und es ist auch notwendig, daß sie an ihren Tönen perfekte sind; wenn nicht, müssen wir sie mit der Stimme perfekt machen.

Der Verfasser beschreibt dann den Einklang und die große und kleine Terz, Quint, große Sext, kleine Sext, Oktav und dieselben mit Oktav (große Dezim, kleine Dezim, Duodezim, große Tredezim: Ganzton mit Quint und Oktav, kleine Tredezim: Halbton mit Quint und Oktav, Doppeloktav oder Quintdezim), aus wieviel Ganz- und Halbtönen sie bestehen und ihre Bezeichnungen.

Dann folgt, wie diese sieben Spezies im Diskant zu setzen sind: Zwei perfekte Spezies aus sich selbst dürfen nicht zugleich gesetzt werden, d.h. der Einklang, die Quint, Oktav und Duodezim dürfen nicht zweimal (nacheinander) gesetzt werden. Cantus und Diskant dürfen nicht zugleich steigen, außer mit imperfekten Spezies.

Wenn der Cantus steigt und der Diskant in der Quint beginnt, muß die Quint die Terz nach sich haben und die Terz den Einklang: $\begin{matrix} e' & d' & c' \\ a & h & c' \end{matrix}$. Wenn der Cantus steigt und der Diskant beginnt in der Duodezim, muß die Duodezim die Dezim nach sich haben und die Dezim die Oktav: $\begin{matrix} e'' & d'' & c'' \\ a & h & c' \end{matrix}$.

Wenn drei Töne auf einer Linie oder in einem Zwischenraum kommen und der Diskant mit der Oktav begonnen wird, muß die Oktav die Quint nach sich haben und umgekehrt: $\begin{matrix} f' & c' & f' \\ f & f & f \end{matrix}$. Wenn der Diskant mit der Quint anfängt, muß die Quint die Oktav nach sich haben und umgekehrt die Oktav die Quint: $\begin{matrix} c' & f' & c' \\ f & f & f \end{matrix}$.

Wenn der Cantus fällt und der Diskant mit dem Einklang anfängt, muß der Einklang die Terz und die Terz die Quint nach sich haben: $\begin{matrix} c' & d' & e' \\ c' & h & a \end{matrix}$. Und dieser Cantus kann eine Oktav erhöht werden und diese vorgenannten Noten singen: $\begin{matrix} c'' & d'' & e'' \\ c' & h & a \end{matrix}$.

Wenn der Cantus mit der großen oder kleinen Terz steigt und der Diskant in der Oktav ist, muß die Oktav die Quint nach sich haben: $\begin{matrix} c'' & h' \\ c' & e \end{matrix}$. Wenn der Diskant in der Quint beginnt, muß die Quint den Einklang nach sich haben: $\begin{matrix} g' & e' \\ c & e' \end{matrix}$. Dieser Cantus kann um eine Oktav erhöht werden und gleiche Noten singen: $\begin{matrix} e'' & c'' \\ a & c \end{matrix}$, $\begin{matrix} ? & ? \\ a & c'' \end{matrix}$.

Wenn er eine große oder kleine Terz fällt und der Diskant in der Quint ist, muß die Quint die Oktav nach sich haben: $\begin{matrix} f' & g' \\ b & g \end{matrix}$.

Aber wenn der Diskant im Einklang ist, muß der Einklang die Quint nach sich haben: g h / g e. Und dieser Gesang kann um eine Oktav oder Duodezim (unmöglich - gemeint ist wohl die Quintdezim) erhöht werden und die genannten Noten singen: g' h', g'' h'' / g e, g e.

Wenn drei oder vier oder fünf Noten von Linie zu Zwischenraum fallen oder umgekehrt und der Diskant in der Quint ist, muß die Quint die Sext nach sich haben oder Sexten und nach den Sexten die Oktav: e' e' d' c' d' / a g f e d. 87

Und wenn er in der Oktav wäre, müßte er die Quint nach sich haben: c' c' / c f. Und wenn er in der Quint wäre, müßte die Quint den Einklang nach sich haben: g f / c f.

Wenn er in die Quart fiele, müßten die vorgenannten Spezies auf umgekehrte Art gesetzt werden, nämlich daß die Oktav die Duodezim nach sich hätte und die Quint die Oktav und der Einklang die Quint: f' g' c' c' f g / f c, f c, f c.

Wenn der Cantus in die Quint stiege und der Diskant in der Duodezim wäre, müßte die Duodezim die Quint nach sich haben:
a' e'
d a .

Wenn er in die Quint fiele und der Diskant in der Quint wäre, müßte die Quint die Quint über der Oktav nach sich haben, das ist die Duodezim, so daß die Quint steigend oder fallend im Cantus zur Quint zurückgeführt wird: e' a' / a d.

Wenn der Cantus eine große oder kleine Terz stiege und danach einen Ganz- oder Halbton fiele, und dann der Diskant in der Duodezim ist, kann er eine Dezim nach sich haben und die Dezim die Duodezim: a' a' h' / d f e. Wenn man mit dem Diskant fallen will, muß die Duodezim die Sext nach sich haben und die Sext die Oktav:
a' d' e'
d f e .

Wenn der Cantus in die Quint stiege und dann einen Ganzton fiele und der Diskant in der Duodezim wäre, kann sie die Sext nach sich haben: a' f' g' / d a g. Wenn der Cantus in der Oktav wäre, dann könnte die Oktav die Terz nach sich haben und die Terz die Quint (CS III, 39b fälschlich quantam): d' c' d' / d a g. Wenn man mit dem Diskant steigen will, dann muß die Oktav die Sext nach sich haben und die Sext die Oktav: d' f' g' / d a g.

Wenn der Cantus (CS III, 39b fälschlich discantus) in die Quint fiele und danach einen Ganz- oder Halbton stiege und der Diskant in der Quint wäre, kann sie die Duodezim nach sich haben: e' a' e' / a d e. Oder die Quint kann die Dezim nach sich haben und die Dezim die Oktav: e' f' e' / a d e.

Wenn der Cantus einen Ganz- oder Halbton steigt und danach einen Ganz- oder Halbton fällt und der Diskant in der Oktav ist,

muß die Oktav die Sext nach sich haben und die Sext die Oktav: c' c' d' / d e d. Wenn der Diskant in der Duodezim ist, muß sie die Dezim nach sich haben und umgekehrt die Dezim die Duodezim: a' g' / d e a' / d. Wenn der Diskant in der Quint wäre, muß die Quint die Terz nach sich haben und die Terz umgekehrt die Quint: d' c' d' / g a g.

Wenn der Cantus auf solche Weise wie unten fiele und der Diskant mit der Oktav anfinge, kann die Oktav die Dezim nach sich haben und die Dezim die Duodezim und die Duodezim die Tredezim und die Tredezim die Doppeloktav: a' h' c'' - d'' / a g f e d. Wenn man mit dem Diskant fallen wollte, müßte die Oktav die Sext oder Sexten nach sich haben und die Sext oder Sexten die Oktav: a' e' / a g / d' c' d' / f e d.

Wenn der Cantus eine Quart stiege und dann in der Duodezim wäre, dann muß die Duodezim die Oktav nach sich haben: g' f' / c f.

Jeder Cantor kann zwei oder drei oder vier genannte imperfekte Spezies zugleich mit dem Cantus steigend oder fallend setzen, aber die letzte Note im Cantus muß einen Ganz- oder Halbton fallen und jede imperfekte Spezies muß ihre perfekte nach sich haben, z.B.: Wenn man mit Terzen steigen oder fallen wollte, dann kehrt die Terz zur Quint zurück.

Wenn man mit Sexten steigen oder fallen wollte, dann kehrt die Sext zur Oktav zurück (CS III, 40b: Si velles ascendere vel descendere per tertias vel etiam descendere, tunc tertia revertit ad octavam).

Und wenn man mit Dezimen steigen oder fallen wollte, dann kehrt die Dezim - kehren die Dezimen - zur Duodezim zurück, von Terzen steigen: g f g a h c' / c d e f g f; von Sexten (CS III, 41a: Terzen): d' c' d' e' f' g' / d e f g a g; von Dezimen (CS III, 41a: Duodezimen): g' f' / c d / g' a' h' / e f g. Von Terzen: c' h a g a / a g f e d, von Sexten: f' e' d' c' / a g f e / a / d, von Dezimen: c'' h' a' g' a' / a g f e d.

Post octavam quintam si notae tendunt in altum, 1391 (Magistri Phillipoti Andreae de contrapuncto quaedam regulae utiles):[88]

Diese Regeln des Phillipotus Andreae lassen sich kurz wie folgt zusammenfassen: Der Diskant beginnt namentlich wenn der Cantus steigt, in der Oktav über diesem; er verwendet niemals den Einklang und schreitet oft nicht in Gegenbewegung zum Cantus fort.

Bleibt der Cantus auf der Stelle stehen, so wechselt der Diskant zwischen Oktav und Quint (bzw. aus der Terz in die

Quint).

Steigt der Cantus, so bringt der Diskant nach der Oktav die Quint und nach der Quint die Terz (bis zum Quint- bzw. Terzsprung des Cantus).

Wiederholt er aber den ersten Ton und steigt dann erst mehrmals hintereinander, so bringt der Diskant nach der Oktav die Dezim, dann die Oktav und danach die Quint (und die Terz).

Wiederholt er aber den zweiten Ton, so bringt der Diskant nach der Oktav (oder Dezim bei Wiederholung auch des ersten Tones) zuerst die Quint und dann die Oktav.

Steigt der Cantus nach einem Sekundschritt nach der Wiederholung des ersten Tones nicht weiter, sondern kehrt zurück, so bringt der Diskant nach der Oktav zur Wiederholung des ersten Tones die (kleine) Sext, dann die Terz und danach die Quint oder die Folge Sext - Oktav.

Fällt der Cantus eine Sekund, so schreitet der Diskant aus der Terz in die Quint und aus der großen Sext in die Oktav, aus der Oktav in die Dezim und aus der Dezim in die Duodezim fort.

Steigt (springt) der Cantus zuerst (bis zu einer Quint) und fällt dann eine oder mehrere Sekunden stufenweise, so macht der Diskant die (verlängerte) Kadenz Sext - Oktav.

Fällt der Cantus eine Terz, Quart oder Quint, so ergreift der Diskant nach der Quint, in der er sich in diesen Fällen meistens befindet, die Oktav oder die Sext, wenn sie aufgelöst werden kann; befand er sich in der Terz, so nimmt er die Sext oder auch mehrere Sexten.

Fällt der Cantus eine Terz, so kann der Diskant, befindet er sich in der Terz, Sext, Oktav, Dezim oder Duodezim, denselben Ton wiederholen.

Kap. 5: Lehren mit neun lateinisch bezeichneten Konsonanzen und ein Traktat mit Sonderstellung.

Nota quod contrapunctus est fundamentum biscantus et sicut:[89]

Die Lehre dieses Traktats ist folgende: Der Traktat definiert zuerst den Kontrapunkt als Fundament des "biscantus" und führt aus, daß der Kontrapunkt in dreierlei Hinsicht konsonieren muß, nämlich in der Zahl, in der Art (Konsonanz) und in der Stimme bzw. im Ton.

Konsonanzen sind Einklang, Terz, Quint, Sext, Oktav, Dezim Duodezim, Tredezim und Quintdezim. Davon sind fünf perfekt,

nämlich Einklang, Quint, Oktav, Duodezim und Quintdezim, imperfekt sind vier, nämlich Terz, Sext, Dezim und Tredezim.

Es folgen Generalregeln: Anfang und Schluß mit perfekten Konsonanzen, die Paenultima soll eine imperfekte sein, Verbot paralleler perfekter Konsonanzen derselben Art, Erlaubnis solcher verschiedener Art bei Sekundschritt einer Stimme, Erlaubnis von bis zu vier parallelen imperfekten Konsonanzen, Verbot von fa gegen mi in perfekten Konsonanzen. Es folgen Konsonanzfolgenregeln, bei fallendem Cantus insgesamt: Einklang - Terz, Terz - Quint, Quint - Sext, Sext - Oktav, Oktav - Dezim, Dezim - Duodezim, Duodezim - Tredezim und Tredezim - Quintdezim; bei steigendem Cantus Terz - Einklang, Quint - Terz, Oktav - Sext oder Quint, die Sext oder Sexten nur, wenn die Oktav folgt (was nur bei wieder fallendem Cantus möglich ist), Dezim - Oktav, Duodezim - Dezim, Tredezim - Duodezim usw.

Es folgt ein ausführlicher Hinweis auf die Gleichheit oktaverweiterter Konsonanzen. Weiter folgt eine Konsonanzentabelle.

Ad sciendum artem discantus primo est sciendum quod sunt septem (Ars discantus secundum Johannem de Muris):[90]

Dieser Traktat besteht aus Definitionen der sieben Konsonanzen Einklang, kleine Terz, große Terz, Quint (große Terz und Quint fehlen in der ersten Aufzählung), große Sext, kleine Sext und Oktav und Herleitungen ihrer Bezeichnungen, der Feststellung, daß dieselben nach der Möglichkeit und geschickten Anlage der Stimme wiederholt werden können (kleine Terz über der Oktav, große Sext über der Oktav, kleine Sext über der Oktav und bis zur zweiten oder dritten Oktav), der Einteilung der sieben Konsonanzen in perfekte (Einklang, Quint, und Oktav mit ihren Wiederholungen) und imperfekte (kleine Terz, große Terz, kleine Sext und große Sext mit ihren Wiederholungen) und folgenden allgemeinen Regeln: Der Diskant muß mit einer perfekten Konsonanz und keiner anderen begonnen und beendet werden. Und wenn der Cantus fällt, muß die Diskantstimme steigen.

Zwei gleiche perfekte Konsonanzen dürfen im Diskant nicht einander folgend gesetzt werden, aber gut kann die Quint und Oktav gesetzt werden (Beispiel mit der Folge Quint - Oktav - Quint - Einklang - Quint - Oktav immer in Gegenbewegung). Zwei oder mehrere gleiche imperfekte Konsonanzen können einander folgend gut gesetzt werden.

Es ist verboten, die Sext ohne folgende Oktav oder eine be-

liebige andere um einen Schritt fallende Mediation zu machen, Beispiel: d' c' d' d' c' d' / d e d g e d. So wenn der Cantus um vier Stufen steigt oder fällt.

Wenn er fällt, kann jener Sext die Terz über der Oktav folgen, die Dezim genannt wird, Beispiel (CS III, 69b Schlüssel eine Terz zu hoch): d' e' f' d' / g g d d.

Wenn er steigt, kann jener Sext die Terz folgen, wenn jener Terz eine Konsonanz folgt, die eine Stufe in die Höhe strebt, Beispiele: a h h c' h c' d' e' / d d g f e e a h a.

Ebenso ist verboten, daß die Diskantstimme mit dem Tenor fällt oder steigt, außer mit imperfekten Konsonanzen.

Volentibus introduci in arte(m) contrapuncti id est nota (Johannis de Garlandia optima introductio in contrapunctum pro rudibus)(Fassung Einsiedeln fol. 45 - 45'):[91]

Diese Fassung des Textes besteht aus zwei Kapiteln. Außer dem allen drei Fassungen gemeinsamen Einleitungssatz schickt sie noch einige Vorbemerkungen voraus. Anders als die Fassung Einsiedeln fol. 46 - 50, Florenz und Rom, aber ebenso wie die Fassung Pisa versteht sie unter den in ihr genannten neun Spezies die Konsonanzen vom Einklang bis zur Quintdezim.

In der Substanz ist die Lehre jedoch der der beiden anderen Fassungen gleich, wie folgt, Kap. 1 /Über die Spezies/: Denen, die in die Kunst des Kontrapunkts, das ist Note gegen Note, eingeführt werden wollen, müssen wir erwägen, daß einiges vorher zu bemerken ist. Erstens und hauptsächlich, daß es von einem Buchstaben, der der Tonname (clavis) ist, bis zu seinem nächsten gleichen das Doppelte oder Oktav genannt wird. Erstens wenn der Cantus steigt, muß der Diskant fallen und umgekehrt, wenn der Cantus fällt, muß der Diskant steigen, außer es wird aus anderen ganz entsprechenden Gründen vermieden.

Betrachtend, daß es neun Spezies gibt, die wir allgemein im Kontrapunkt, nämlich Note gegen Note verwenden, nämlich Einklang, Terz, Quint, Sext, Oktav, Dezim, Duodezim, Tredezim und Quintdezim.

Fünf dieser Spezies aber sind perfekte, nämlich Einklang, Quint, Oktav, Duodezim und Quintdezim (CS III, 12a/b: unisonus, tertia, quinta, sexta, octava, duodecima et quintadecima); und sie werden perfekte genannt, weil sie den Ohren der Hörer vollkommen und umfassend konsonieren, und mit ihnen hat jeder Diskant begonnen und beendet zu werden. Und niemals dürfen zwei dieser perfekten Spezies nacheinander folgen, das ist

zwei Einklänge, Quinten, Oktaven, Duodezimen und Quintdezimen, sondern zwei oder mehrere verschiedene imperfekte Spezies folgen erlaubt nacheinander.

Vier andere aber sind imperfekte, nämlich Terz, Sext, Dezim und Tredezim. Sie werden imperfekte genannt, weil sie nicht so vollkommen (CS III, 12b: imperfecte) klingen wie die perfekten Spezies; und mit diesen imperfekten Spezies können wir im Diskant mit dem Tenor nach Belieben steigen oder fallen; und sie werden in der Komposition ohne Auflösung (dissolutu) zwischen die perfekten Spezies gesetzt.

Und wir können steigend zwei oder drei oder vier oder mehrere imperfekte Spezies anordnen, wenn es nötig wäre, fallend aber zwei oder drei oder vier oder mehrere immer bei folgenden perfekten Spezies.

Wenn der Cantus mit vier oder fünf Tönen steigt oder fällt, ist uns erlaubt, im Diskant nur mit einem Ton und nicht mit mehreren (Tönen) mit perfekten Spezies zu steigen oder fallen.

Wenn aber der Cantus mit sechs oder mit sieben steigt oder fällt, ist uns erlaubt, mit dem Tenor und mit perfekten Spezies zu steigen oder fallen, wie der Diskant mit zwei Tönen.

Wenn aber der Cantus mit acht Tönen steigt oder fällt, ist uns erlaubt, auch mit dem Tenor mit perfekten Spezies mit drei Tönen zu steigen oder fallen. Und dies nach verschiedenem Steigen oder Fallen des Cantus.

Kap. 2, über die Anordnung der Spezies: Es folgt über die Anordnung der Spezies bei fallendem Cantus. Vorher ist zu bemerken, daß allgemein nach dem Einklang die Terz und manchmal die Quint und manchmal die Sext und auch die Oktav folgt. Nach der Terz folgt allgemein die Quint und manchmal die Oktav. Nach der Quint folgt die Sext und manchmal die Oktav und auch eine jede Spezies. Nach der Sext folgt die Oktav. Nach der Oktav folgt allgemein die Dezim (CS III; 13b: Post, generaliter sequitur octavam et aliquando decimam). Nach der Dezim folgt allgemein die Duodezim. Nach der Duodezim folgt allgemein die Tredezim. Nach der Tredezim folgt allgemein die Quintdezim. Nach der Quintdezim folgt die Tredezim und umgekehrt, weil wie sich die Spezies bei fallendem Cantus verhalten, so verhalten sie sich bei steigendem Cantus und umgekehrt, und nach verschiedenem Steigen oder Fallen des Cantus.

Vorher ist zu bemerken, daß so oft nur zwei oder drei Terzen (CS III, 13b: species) bei steigendem Cantus angeordnet werden, folgt der Einklang. Bei fallendem Cantus aber folgt

die Quint, wie es weiter oben gesagt worden ist. Nach der Sext (CS III, 13b: quintam) folgt die Oktav, außer wenn Notwendigkeit vorläge.

So oft nur zwei oder drei Dezimen bei steigendem Cantus angeordnet werden, folgt am Schluß die Oktav; bei fallendem Cantus folgt die Duodezim (CS III, 13b: decima).

Und über den Kontrapunkt zu sprechen, das ist über Note gegen Note, genügt dies für die Belehrung (pro instructione) der Ungebildeten.

En l'art de contrapunct tenim VIIII (sic!) species:[92]

Der Inhalt dieses Traktats ist folgender: Konsonanzen sind Einklang, Terz, Quint, Sext, Oktav, Dezim, Duodezim, Tredezim und Quintdezim. Fünf davon sind perfekt, nämlich Einklang, Quint, Oktav, Duodezim und Quintdezim, vier sind imperfekt, nämlich Terz, Sext, Dezim und Tredezim.

Jeder Kontrapunkt hat mit einer perfekten Spezies zu beginnen und zu schließen. Zwei perfekte Konsonanzen dürfen einander steigend und fallen nicht folgen, nämlich zwei Quinten, Oktaven, usw. Imperfekte Konsonanzen dürfen einander nach Belieben des "Autors" folgen, unter der Bedingung, daß ihnen die entsprechende perfekte folgt; man muß sich davor hüten, in einer perfekten Spezies fa gegen mi und mi gegen fa zu setzen.

Pro notitia contrapunctus habenda primo sciendum est (Secuntur regule contrapunctus per supradictum magistrum facte siue ordinate vt sequitur /= Johannes Pipudi7):[93]

Der Verfasser des Traktats nennt als neun Konsonanzen den Einklang, die Terz, Quint, Sext, Oktav, Dezim, Duodezim, Tredezim und Quintdezim, von denen fünf perfekte (Einklang, Quint, Oktav, Duodezim und Quintdezim) und vier imperfekte (Terz, Sext, Dezim und Tredezim) sind.

Es folgen die Generalregeln, daß alle Gesänge in perfekter Konsonanz begonnen und beendet werden müssen, wenn der Cantus steigt der Diskant fallen oder auf der Stelle stehen bleiben muß, gut zwei oder drei oder vier Terzen, Sexten, Dezimen und Tredezimen stufenweise nacheinander steigend oder fallend geschehen können, aber niemals zwei Einklänge, Quinten, Oktaven, Duodezimen und Quintdezimen geschehen dürfen, daß man nach der Sext und Tredezim nur um einen Ton steigen oder fallen soll, aber nach anderen Konsonanzen mit mehreren Tönen steigen und

fallen und auch auf derselben Stelle stehen bleiben darf, daß der Diskant mit dem Cantus planus mit einem Ton steigen und fallen kann, gleichsam um eine perfekte Konsonanz zu machen, aber nicht mit dem Tenor mit soviel Tönen steigen oder fallen kann, wie man will, um eine imperfekte Konsonanz zu machen.

Daran an schließen sich die Konsonanzfolgenregeln, daß nach der Oktav jede beliebige andere Konsonanz geschehen kann außer der Oktav oder Quintdezim, nach der Terz jede beliebige andere Konsonanz außer der Dezim, nach der Quint jede beliebige andere Konsonanz außer der Duodezim, nach der Sext muß mit der nächstfolgenden Note die Oktav geschehen und nicht anders, kann aber auch die Dezim geschehen, wenn der Tenor eine Quart fällt, oder die Terz, wenn der Tenor eine Quint steigt, nach der Oktav jede beliebige andere Konsonanz geschehen kann außer dem Einklang und der Quintdezim, nach der Dezim jede beliebige andere Konsonanz außer der Terz, nach der Duodezim jede beliebige andere Konsonanz außer der Quint, nach der Tredezim jede beliebige andere Konsonanz oder muß verhältnismäßig wie nach der Sext (? - Item post XIII.[a] potest fieri quaelibet o debet proportionaliter sicut post sextam), nach der Quintdezim jede beliebige andere Konsonanz außer dem Einklang und der Oktav, ebenso kommt es besser zustatten, nach jeder beliebigen anderen perfekten Konsonanz eine imperfekte Konsonanz zu machen als eine perfekte.

Der Verfasser der weiteren Ausführungen des Traktats ist genannt und sie lauten wie folgt: Ebenso richtete Magister Johannes Pipudi, Kanonikus des heiligen Desiderius von Avignon, diese Regeln gehörig ein, so sagend, daß wenn der Cantus mit einem Ton steigt, der Diskant mit anderen Tönen steigen kann und wenn der Cantus mit mehreren Tönen steigt, der Diskant nur mit einem steigen darf, und umgekehrt, wenn der Cantus mit einem Ton fällt, der Diskant mit mehreren (Tönen) fallen kann und wenn der Cantus mit mehreren Tönen fällt, der Diskant ebenso mit einem Ton fallen kann. Und es ist Schluß.

Ebenso richtete Herr Magister Johannes die folgenden Regeln für den zu wissenden Kontrapunkt wie folgt ein: Beispiele des quadratischen h (des harten Hexachords) beginnend im tiefen (balso) G-sol-re-ut bis zum hohen e-la-mi:

Gama-ut	ut Oktav	mi Dezim	sol Duodezim	la Tredezim
A-re	re Oktav	fa Dezim	la Duodezim	
B-mi	ut Sext	mi Oktav	sol Dezim	
C-fa-ut	ut Quint	re Sext	fa Oktav	la Dezim

D-sol-re	re Quint	mi Sext	sol Oktav	
E-la-mi	ut Terz	mi Quint	fa Sext	la Oktav
F-fa-ut	re Terz	fa Quint	sol Sext	
G-sol-re-ut	ut Einklang	mi Terz	sol Quint	la Sext
a-la-mi-re	re Einklang	fa Terz	la Quint	
b-fa	ut Terz (darunter)	sol Terz (darüber)		
b-mi	ut Terz (darunter)	mi Einklang	sol Terz (darüber)	
c-sol-fa-ut	re Terz (darunter)	fa Einklang	la Terz (darüber)	
d-la-sol-re	re (do) Quint (darunter)	mi Terz (darunter)	sol Einklang	
e-la-mi	ut Sext (darunter)	re Quint (darunter)	fa Terz (darunter)	la Einklang

Beispiele der Natur (des natürlichen Hexachords) beginnend in c-sol-fa-ut bis zum hohen a-la-mi-re:

Gama-ut	re Duodezim	mi Tredezim	sol Quint-dezim	
A-re	ut Dezim	mi Duodezim	fa Tredezim	la Quint-dezim
B-mi	re Dezim	fa Duodezim	sol Tredezim	
C-fa-ut	ut Oktav	mi Dezim	sol Duodezim	la Tredezim
D-sol-re	re Oktav	fa Dezim	la Duodezim	
E-la-mi	ut Sext	mi Oktav	sol Dezim	
F-fa-ut	ut Quint	re Sext	fa Oktav	la Dezim
G-sol-re-ut	re Quint	mi Sext	sol Oktav	
a-la-mi-re	ut Terz	mi Quint	fa Sext	la Oktav
b-fa	re Terz	fa Quint	sol Sext	
b-mi	re Terz	sol Sext		
c-sol-fa-ut	ut Einklang	mi Terz	sol Quint	la Sext
d-la-sol-re	re Einklang	fa Terz	la Quint	
e-la-mi	ut Terz (darunter)	mi Einklang	sol Terz	
f-fa-ut	re Terz (darunter)	fa Einklang	la Terz	
g-sol-re-ut	ut Quint (darunter)	mi Terz (darunter)	sol Einklang	
a-la-mi-re	ut Sext (darunter)	re Quint (darunter)	fa Terz (darunter)	la Einklang
b-fa	re Sext (darunter)	sol Terz (darunter)		
b-mi	re Sext (darunter)	mi Quint (darunter)	sol Terz (darunter)	
c-sol-fa	ut Oktav (darunter)	mi Sext (darunter)	fa Quint (darunter)	la Terz (darunter)

d-la-sol	re Oktav (darunter)	fa Sext (darunter)	sol Quint (darunter)	
e-la	ut Dezim (darunter)	mi Oktav (darunter)	sol Sext (darunter)	la Quint (darunter)

Beispiele des quadratischen h (des harten Hexachords) beginnend im hohen g-sol-re-ut bis zum e-la usw.:

Gama-ut	ut Quint-dezim	mi Septdezim	sol Nondezim	la Vicesima
A-re	re Quint-dezim	fa Septdezim	la Nondezim	
B-mi	ut Tredezim	mi Quint-dezim	sol Sept-dezim	
C-fa-ut	ut Duodezim	re Tredezim	fa Quint-dezim	la Sept-dezim
D-sol-re	re Duodezim	mi Tredezim	sol Quint-dezim	
E-la-mi	ut Dezim	mi Duodezim	fa Tredezim	la Quint-dezim
F-fa-ut	re Dezim	fa Duodezim	sol Tredezim	
G-sol-re-ut	ut Oktav	mi Dezim	sol Duodezim	la Tredezim
a-la-mi-re	re Oktav	fa Dezim	la Duodezim	
b-fa	ut Sext	sol Dezim		
b-mi	ut Sext	mi Oktav	sol Dezim	
c-sol-fa-ut	ut Quint	re Sext	fa Oktav	la Dezim
d-la-sol-re	re Quint	mi Sext	sol Oktav	
e-la-mi	ut Terz	mi Quint	fa Sext	la Oktav
f-fa-ut	re Terz	fa Quint	sol Sext	
g-sol-re-ut	ut Einklang	mi Terz	sol Quint	la Sext
a-la-mi-re	re Einklang	fa Terz	la Quint	
b-fa	ut Terz (darunter)	sol Terz (darüber)		
b-mi	ut Terz (darunter)	mi Einklang	sol Terz (darüber)	
c-sol-fa	re Terz (darunter)	fa Einklang	la Terz (darüber)	
d-la-sol	ut Quint (darunter)	mi Terz (darunter)	sol Einklang	
e-la	ut Sext (darunter)	re Quint (darunter)	fa Terz (darunter)	la Einklang

Und es ist Schluß. Gott sei Dank.

Volentibus introduci in arte(m) contrapuncti id est nota (Fassung Pisa):[94]

Diese Fassung des Textes ist nur durch eine Zwischenüberschrift untergliedert. Im Unterschied zur Fassung Einsiedeln

fol. 46 - 50, Florenz und Rom bringt diese nur den allen drei Fassungen gemeinsamen kurzen Einleitungssatz. Und während jene unter den in ihr genannten dreizehn Spezies die Intervalle vom Einklang bis einschließlich der Oktav versteht, versteht diese unter den in ihr genannten neun Spezies die Konsonanzen vom Einklang bis zur Quintdezim.

In der Substanz ist die Lehre jedoch dieselbe, wie folgt: Es gibt neun Spezies, die wir nach einigen Modernen im Biskant verwenden. Wenn auch die Alten dreizehn gesetzt haben, nicht mehr und nicht weniger, die vom Einklang, der die grundlegende Spezies und erste ihrer Art ist, bis zur Oktav sind. Zuerst mögen die Modernen betrachten, daß wie sich der Einklang und die Oktav verhalten, so verhält sich die Oktav zur Doppeloktav. Also fügen einige Moderne einige andere Spezies hinzu, die die Kunst nicht setzte, über der Oktav, und setzen, daß es neun Spezies sind zur Unterweisung der Jungen, damit sie schneller und kürzer unterrichtet werden, nämlich Einklang, Terz, Quint, Sext, Oktav, Dezim, Duodezim, Tredezim und Quintdezim.

/Von diesen Spezies sind fünf perfekte, nämlich Einklang, Quint, Oktav, Duodezim und Quintdezim;/ sie werden perfekte genannt, weil sie vollkommen und erfüllt klingen, und mit ihnen allen hat der Diskant begonnen und beendet zu werden. Und auf keine Weise dürfen zwei gleiche dieser Spezies einander folgen, /wenn/ der Cantus stufenweise steigt oder fällt. Wohl aber können gut zwei oder drei oder vier verschiedene perfekte Spezies nacheinander ohne Dazwischentreten anderer Spezies folgen und nicht mehr.

Die vier anderen Spezies aber sind imperfekte, nämlich Terz, Sext, Dezim und Tredezim; sie werden imperfekte genannt, weil sie nicht so perfekt zusammenklingen. Daher müssen sie wegen des schöneren Klanges durch andere perfekte Spezies unterbrochen werden, weil wenn der Mensch immer perfekte Spezies ohne Unterbrechung der imperfekten Spezies setzen würde, der Gesang den Ohren der Hörer allzu verdrießlich wäre.

Also ist es vorteilhaft, daß die imperfekten Spezies wegen des Wohlklangs und der Schönheit mit perfekten Spezies gemischt werden, betrachtend, daß wir zwei oder drei imperfekte Spezies steigend anordnen können, wenn es notwendig wäre, fallend aber zwei, drei, vier oder mehr nach der Anordnung der Singenden immer mit folgenden perfekten Spezies.

Wir können im Diskant nach Wunsch mit dem Tenor mit imper-

fekten Spezies steigen oder fallen. Wenn dies nicht wäre, wäre der Diskant nichts, bemerkend, daß wir nach Regel (canonice) nicht zwei verschiedene imperfekte Spezies nacheinander setzen dürfen, außer aus zwingender Notwendigkeit, wie die alten Künstler sagen und uns hinterlassen haben. Also ist es vorteilhaft, daß diese Spezies für die zu habende leichtere Ordnung der Töne mit perfekten gemischt werden; vorbemerkend, daß wenn der Cantus steigt, der Diskant fallen muß und umgekehrt, wenn der Cantus fällt, der Diskant steigen muß, wenn es nicht aus anderen ganz entsprechenden Gründen vermieden wird.

Diese Vermeidung, wo gesagt wird, daß wir nach Belieben mit imperfekten Spezies mit dem Tenor steigen und fallen können. Keineswegs dürfen wir mit dem Tenor mit Schritt zum steigenden oder fallenden Schritt im Diskant mit perfekten Spezies steigen oder fallen, weil es, wenn es geschähe, falsch und gegen die Kunst wäre; sondern mit imperfekten Spezies ist uns erlaubt, mit dem Tenor im Diskant zu steigen oder fallen, wann auch immer der Cantus mit mehreren Tönen steigt oder fällt, wie daraus folgt.

Wann auch immer der Cantus mit fünf Tönen steigt, ist es uns erlaubt, im Diskant mit dem Tenor nur mit einem Ton und nicht mehreren (Tönen) zu steigen; und einige Lehrer sprechen auf dieselbe Weise vom mit vier Tönen steigenden Cantus. Ebenso wenn der Cantus mit sechs, sieben oder acht Tönen steigt, ist es uns erlaubt, mit zwei Tönen im Diskant mit dem Tenor zu steigen; und andere sagen auch mit drei Tönen, es ist wahr, wenn der Cantus mit acht Tönen und nicht mehr und umgekehrt (steigt - fehlt bei Sachs S. 172), weil /wie/ sich die Spezies des Diskants mit dem steigenden Tenor verhalten, so verhalten sie sich umgekehrt bei fallendem, wie in mehreren Motetten und anderen verschiedenen Gesängen gefunden wird.

Es folgt über die Anordnung der Spezies, auf welche Weise und wie sie in der Komposition angeordnet werden müssen. Darüberhinaus ist zu bemerken, daß von einem Buchstaben, der der Tonname (clavis) ist, bis zu seinem nächsten gleichen das Doppelte oder Oktav genannt wird, vorbemerkend, daß bei fallendem Cantus im allgemeinen nach dem Einklang die Terz folgt, manchmal die Quint wie auch die Sext und manchmal die Oktav.

Nach der Terz folgt im allgemeinen die Quint, aus zwingender Notwendigkeit die Sext; und dies vermeiden einige Lehrer, weil sie sagen, daß eine imperfekte Spezies nicht der anderen folgen

darf und uns sagen, daß in der Ordnung des Kontrapunkts eine Spezies imperfekt, die andere perfekt sein muß. Diese Regeln können schlecht erfüllt werden, weil es vorteilhaft ist, daß es in vielen Schritten aus Notwendigkeit anders geschieht, aber der Mensch muß sich hüten, soviel er kann. Aber nach imperfekten Spezies ist es immer vorteilhaft, die Spezies anzuordnen, wie es weiter oben gesagt worden ist.

Und ebenso folgt nach der Terz die Oktav, nach der Quint folgt im allgemeinen die Sext und eine jede Spezies; nach der Sext folgt die Oktav; und dies ist eine allgemeine Regel der Musikalischen, die niemals täuscht/?7, außer wo auf einer Linie oder in einem Zwischenraum viele gleiche Noten gefunden werden; dann ist vorzugehen, wie man es am besten kann, weil bei vielen gleichen der Noten mehr mit perfekten Spezies als mit imperfekten fortzuschreiten ist.

Nach der Oktav folgt im allgemeinen die Dezim und eine jede Spezies, nach der Dezim folgt im allgemeinen die Duodezim und irgendeine der anderen Spezies, nach der Duodezim folgt im allgemeinen die Tredezim und gleicherweise nach der Tredezim die Quintdezim, die doppelte Oktav genannt wird, und umgekehrt. Und alles nach dem verschiedenen Steigen und Fallen der Gesänge.

Betrachtend, daß die Kunst von keiner höheren Spezies als die Oktav spricht und die Modernen immer andere Spezies bis zur Quintdezim oder Doppeloktav hinzufügen. Also müssen wir betrachten, daß wie sich der Einklang zur Terz verhält, so verhält sich die Oktav zur Dezim; und wie sich der Einklang zur Quint verhält, so verhält sich die Oktav zur Duodezim; und wie sich der Einklang zur Sext verhält, so verhält sich die Oktav zur Tredezim; und wie sich der Einklang zur Oktav verhält, so verhält sich die Oktav zur Quintdezim.

So gibt es nach den Modernen neun Spezies, /die7 unter der kurzen Rede gefunden werden, unter denen der Kontrapunkt und jeder Diskant zusammengefügt wird.

Andere aber /sind7 dissonant (discordantes) und diese verwenden wir im Kontrapunkt nicht, außer wo die Note in drei Teile unterteilt wird; dann kann einer der drei Teile nichtübereinstimmend sein, nämlich der mittlere (medie) oder wo das Tempus in mehrere Teile geteilt wird.

Darüberhinaus ist zu bemerken, daß bei steigendem Cantus, wenn zwei oder drei Terzen oder eine angeordnet werden, unmittelbar der Einklang folgt, bei fallendem Cantus aber die Quint;

aber nach der Sext folgt sowohl steigend wie fallend die Oktav, außer wo viele gleiche Noten gefunden werden; dann ist wie oben gesagt worden ist vorzugehen. Und so über die anderen der Reihe nach folgenden Spezies. So ist diese Art einzuhalten, weil wenn ein jeder nach seinem Belieben singen könnte und nicht nach dem Inhalt der Aussagen der Lehrer, die uns Übereinstimmungen und Nichtübereinstimmungen (congruitates et incongruitates) der musikalischen (Dinge) hinterlassen haben, dann wäre die Musik nichts.

Und dieses wurde einmal über den Kontrapunkt nach dem Lehrer Johannes de Garlandia im Pariser Studium in dieser unserer musikalischen Schule gesagt.

Et primo de contrapuncto plano pro cuius intellectu (Anonymi XI Tractatus de musica plana et mensurabili):[95]

Der Verfasser stellt zuerst in einem Schema die Spezies Einklang, Quint, Oktav, Terz, Sext, die drei ersten perfekte, die beiden letzten imperfekte mit ihren Wiederholungen (der Einklang hat keine Wiederholung) Duodezim, Quintdezim, Dezim, Tredezim sowie die Dissonanzen Sekund, Quart, Sept, Non, Undezim und Quartdezim dar.

Die perfekten werden so genannt, weil sie in der Melodie perfekte und schönere als die anderen Konsonanzen sind. Für die imperfekten Konkordanzen führt er dann noch die Bezeichnungen mittlere und Halbkonkordanz ein. Jede Note im Tenor wird uneigentlich Tenor genannt. Was auch immer in den Regeln über die Spezies gesagt wird, muß auch von ihren Wiederholungen verstanden werden. Jeder zu komponierende Tenor wird für die Oktav abwärts genommen, die Wiederholung aufwärts. Die vorgenannten werden Spezies des Kontrapunkts genannt, weil Punkt zu Punkt oder Punkt mit Punkt durch eine gewisse Entfernung unter den vorgenannten Spezies natürlicherweise konsoniert.

Die Dissonanzen sind in jedem Gesang von jedem Autor verboten und sie dürfen nur im figurativen Gesang gegeben werden, nämlich in der Minima, Semiminima oder Fusa, in denen die Dissonanz der Kunst wegen der kleinen Dauer oder Geschwindigkeit im Vortragen nicht vernommen wird oder vernommen werden kann. Der Verfasser nennt dann die Dissonanzen noch einmal (unter Hinzufügung der Sextdezim) und erklärt sie. Es dürfen niemals zwei Konsonanzen gesungen werden, weder in Minimen noch in Semiminimen, obwohl die Semiminimen von sehr geringer Dauer sind.

Der Kontrapunkt wird manchmal für die ganze "rundela" angenommen, nämlich Diskant, Tenor und Contratenor, usw.

Er nennt dann noch einmal als perfekte Konsonanzen den Einklang, die Oktav und Quintdezim, als imperfekte die Terz, Sext und Dezim (die Quint und die Duodezim fehlen in diesem Schema).

Nun folgen die Komposition lehrende Regeln: 1.) Jeder Kontrapunkt muß in perfekter Spezies sowohl begonnen wie beendet werden. 2.) Kein Kontrapunkt darf mit dem Tenor in perfekter Spezies steigen oder fallen, außer der Tenor steigt oder fällt fünf oder mehr Stufen. 3.) Der Kontrapunkt darf mit dem Tenor nur von der imperfekten Spezies zur perfekten steigen, wenn der Tenor stufenweise und nicht im Sprung vier oder mehr Stufen steigt oder fällt. 4.) Die Quint darf nicht nach der Sext geschehen. 5.) Der Kontrapunkt muß möglichst die nächsten Konsonanzen ergreifen. 6.) Wenn der Tenor mehr als zwei Stufen steigt, dann muß der Kontrapunkt fallen, wenigstens wenn er kann, und umgekehrt. 7.) Wenn der Tenor mi in b fa h mi hat, dann darf der Kontrapunkt keine perfekte Spezies in fa haben und umgekehrt, wenn der Tenor fa in b fa h mi hat, dann darf der Kontrapunkt die perfekte nicht in mi haben, außer wenn sie durch das harte h erhöht wird. 8.) Wenn der Tenor zwei oder drei oder mehr Noten auf derselben Linie oder im selben Zwischenraum hat, dann darf in ihnen höchstens in der letzten eine Sext geschehen, usw. 9.) Wenn der Tenor einfache Schritte fällt, dann muß der imperfekten Spezies im letzten dieses Fallens ein Schluß geschehen. 10.) Mehrere Terzen und Sexten können nacheinander folgen, so jedoch, daß es nicht über vier oder fünf geschieht und nach ihnen unmittelbar eine perfekte Spezies folgt, und dies geschieht, wenn der Tenor mit einfachen Schritten steigt oder fällt. 11.) Terzen können gut mit dem Tenor mit einfachen Schritten steigen oder fallen, aber nicht Sexten. 12.) Wenn der Tenor mit einfachem Schritt steigend zwei oder drei Noten hat, dann darf der Kontrapunkt nicht in jeder derselben gehalten werden, sondern die erste kann die Oktav oder Terz darüber sein, die zweite Note nämlich die Quint oder Oktav, und die dritte darf nicht die Terz darunter oder darüber sein. 13.) Wenn der Tenor im Steigen vier oder mehr Noten hat, dann muß der Diskant den mittleren Teil in Sexten und das übrige in Terzen zum Einklang haben. 14.) Quint und Sext dürfen nicht zugleich auf derselben Linie oder im selben Zwischenraum stehen.[96] 15.) Kein Kontrapunkt darf unter der Oktav vom Tenor begonnen

oder beendet werden, außer wenn er hoch angefangen wird, wie es zuweilen geschieht; so kann der Kontrapunkt, das ist der Diskant oder höchste Chor im Einklang oder in der Quint mit dem Tenor begonnen werden, wenn es gefällt. Gleicherweise auch, wenn der Tenor hoch beendet wird, kann der Diskant gut im Einklang oder in der Quint mit ihm beendet werden. Aber anders darf der Kontrapunkt, das ist der Diskant, nicht unter der Oktav begonnen oder beendet werden. Aber wohl über der Oktav, wenn es gefällt, nicht unter der Oktav, außer unter der vorgenannten Bedingung. 16.) Jeder Kontrapunkt muß für sich zum Punkt in Gegenbewegung gegeben werden, durch welche gegebene Gegenbewegung die besondere Melodie allgemein und dem Ohr das Wohlgefallen übereinstimmen.

Eine andere Regel gibt es über die wahre Mischung der perfekten Konsonanzen mit den imperfekten und umgekehrt. Kein aus Chor zu Chor komponierter Gesang kann allein aus perfekten Konsonanzen ohne imperfekte oder umgekehrt komponiert werden. Sondern die imperfekte Konsonanz muß nach der perfekten in nächster Nachbarschaft gegeben werden, soweit es der Lauf des Tenors verlangt; aber die perfekten müssen mit den imperfekten gemischt werden.

Andere Regel: Jeder Kontrapunkt muß aus mehreren verschiedenen Spezies komponiert werden, vorgeschriebenen neun Spezies des Kontrapunkts komponiert werden, mit denen . . . (fehlt CS III, 464a) was die Singenden so hoch in der Stimme erreichen können, weil den Gesang höher zu komponieren vergeblich wäre, als er gesungen werden könnte; wie es vergeblich wäre, eine Wurfmaschine zu tragen, die nicht gespannt werden könnte.

Andere Regel: Niemals dürfen zwei Chöre zweimal zugleich unter dem Einklang gegeben werden, welcher Einklang dem Einklang in nächster Nachbarschaft folgt; sondern nur einmal und von ihm unmittelbar zu einer anderen Spezies zurückgehen, möglichst in eine perfekte. Aber der Einklang ist eine perfekte Konsonanz, also verlangt er nach sich eine imperfekte, usw.

Bemerke, daß der Einklang nach oder vor sich die Terz verlangt, wenn er kann, unmittelbar, nicht aber, was er haben dürfte(?). Gleicherweise die Terz die Quint nach oder vor sich, und die Quint die Sext nach sich, aber nicht vor sich. Gleicherweise die Sext die Oktav nach oder vor sich, nicht, was sie haben dürfte(?). Aber wenn es in nächster Nachbarschaft geschehen kann, dann geschehe es, jedoch wende die nachgenannten Regeln an.

Theodonus de Caprio, Regule contrapuncti, 1431:[97]

Theodonus de Caprio nennt als Konsonanzen Einklang, Terz, Quint, Sext, Oktav, Dezim, Duodezim, Tredezim und Quintdezim. Einklang, Quint, Oktav, Duodezim und Quintdezim sind perfekte Konsonanzen (sie sind nicht eigens genannt), Terz, Sext, Dezim und Tredezim sind imperfekte.

Als Grundregeln folgen die über den Beginn des "Biscantus oder Contrapunctus" in einer perfekten Konsonanz und über das Verbot der Folge perfekter Konsonanzen ohne mittlere (dazwischen). Daran an schließen sich Konsonanzfolgeregeln, zuerst von den perfekten Konsonanzen aus.

Die Grundkonsonanzfolgen von den perfekten Konsonanzen aus sind Einklang - Terz, Quint - Terz oder Sext, Oktav - Sext oder Dezim, Duodezim - Dezim oder Tredezim, Quintdezim - Tredezim, aber keine einfache Konsonanz. Es können aber auch andere Konsonanzen folgen. Diese Regeln sind außerdem umkehrbar. Sie gelten auch für die umgekehrten Folgen, was der Verfasser etwa wie folgt erklärt: Es wurde von den perfekten Konsonanzen gesprochen, wie sie mit imperfekten Konsonanzen und welchen verbunden werden können.

Ebenso ist von den imperfekten Konsonanzen zu sprechen, wie sie mit den perfekten verbunden werden dürfen. Zuerst jedoch folgendes: Man bemerke, daß man gut zwei, drei oder vier stufenweise steigende oder fallende imperfekte machen kann; dies jedoch nur, wenn ihnen eine je nach dem Ton durch Ganz- oder Halbtonschritt erreichbare perfekte Konsonanz folgt.

Die dann vom Verfasser geregelten Grundkonsonanzfolgen von den imperfekten Konsonanzen aus sind große Terz - Quint, kleine Terz - Einklang, Sext (es ist offenbar nur die große gemeint) - Oktav, große Dezim - Duodezim, kleine Dezim - Oktav, Tredezim (s. Sext) - Quintdezim.

Die große Terz und große Dezim können auch beliebige andere Konsonanzen nach sich haben, die kleine Terz und kleine Dezim ebenso; sie müssen in diesem Falle aber in große verwandelt werden; die große Sext kann bei Quartfall des Cantus auch die große Dezim nach sich haben, auch eine andere Konsonanz, wenn sie durch Ganz- oder Halbtonschritt des Diskants erreichbar ist, durch Ganztonschritt z.B. die große Terz, wenn dieser die Quint folgt; die Tredezim kann auch eine beliebige andere Konsonanz nach sich haben.

Es folgen noch allgemeinere Bestimmungen: Wenn der Cantus

steigt, muß der Discantus fallen oder stehenbleiben, was für die Sext und Tredezim nicht erlaubt ist, dies, weil jede Spezies stehenbleiben oder mehrere Töne steigen oder fallen kann außer nach der Sext, da diese einen Ganz- oder Halbton steigen oder fallen muß; dasselbe wie für die Sext gilt auch für die Tredezim; ebenso darf der Diskant nicht ohne mittlere dazwischen mit dem Tenor mehr als eine Sekund in eine perfekte Konsonanz fallen, aber um eine imperfekte Konsonanz zu erreichen, darf sie nach Belieben steigen und fallen; ebenso kann man mit dem Cantus gut aus der Terz in die Quint fallen, wenn der Cantus eine Quart fällt, und von der Sext in die Oktav, der Dezim in die Duodezim und der Tredezim in die Quintdezim, usw.; ebenso kann der Diskant mehrere Töne steigen, wenn der Cantus einen Ton steigt; und wenn der Cantus mehrere Töne steigt, kann der Diskant aus perfekten in imperfekte steigen und umgekehrt; ebensogut kann man nach Belieben aus perfekten in imperfekte steigen oder fallen und umgekehrt. Man darf auch nicht mi gegen fa und umgekehrt machen.

Fragment Sa, . . . quarta quod tenore ascendente contrapunctans uel discantans (Magistri Marchetti de Padua Brevis compilatio in arte musicae mensuratae):[98]

Von diesem Traktat sind nur die beiden letzten Regeln (ob die vorletzte vollständig ist, ist nicht ganz klar) erhalten, die wie folgt lauten: (4.) . . ., daß der Kontrapunktierende oder Diskantierende bei steigendem Tenor fallen kann und umgekehrt, das ist bei fallendem Tenor. Ein anderer kann auch zugleich fallen, nämlich dissonante Töne, wenn nur keine Konsonanz nach der anderen und derselben geschieht, das ist Oktav nach Oktav.

5. und letzte, daß es erlaubt ist, zwei, drei und vier dissonante Töne nacheinander und unmittelbar zu machen, wenn es nur geschieht und in konsonantem Ton begonnen wird. Und daher ist zu bemerken, daß der konsonante Ton der Terz die Quint im Steigen oder der Einklang im Fallen ist; und auf dieselbe Art ist es bei der Sext hinsichtlich der Oktav im Steigen und der Quint im Fallen. Ebenso spricht man von der Dezim und Tredezim hinsichtlich des oberen und unteren. Und das über den regelmäßigen Kontrapunkt Gesagte genügt. Es folgt eine Gedichtstrophe.

Volens igitur multos et diversos compescere ad fructum:[99]

Dieser Traktat besteht nach einleitenden grundsätzlichen Bemerkungen hauptsächlich aus einer Klangfolgen- (-verbindungs-) lehre, wie folgt: . . . (La Fage, Essais S. 382 Auslassungspunkte). Der Kontrapunkt ist dasselbe wie gegen Noten. Wenn also der Cantus planus steigt, fällt der Praecantor und umgekehrt . . . (wie vorher). Die einfachen Kontrapunkte sind sechs, deren drei Konsonanzen oder perfekte sind, und drei Dissonanzen oder imperfekte . . . (wie vorher). Es folgen Definitionen der Konsonanz und Dissonanz: Die Konsonanz ist die geeignete Versammlung (coadunatio) verschiedener hoher Töne (sonorum), einen im menschlichen Gehör annehmlichen Klang (sonum) machend, süß und erfreulich. Dissonanz ist der dem menschlichen Gehör einen rauhen und ungeeigneten Klang gebende oder ergebende Vortrag, wodurch die Stimme zum angenehmen und bewundernswerten Klang in Glut gerät. Daher ist zuerst von der Verbindung zweier Töne zu wissen; zweitens von der Verbindung dreier Töne; drittens von der Spezies der Quart in und mit Intervallen; solcherart mit Christi Hilfe, daß wir den Cantus planus nehmen können. Auch mögen wir erstens sehen, das ist von der Verbindung zweier Töne, die steigende und fallende Quint, daß vom perfekten zum imperfekten ein Fallen eines Tones und umgekehrt geschehen muß, Beispiel: a g a c' h c' / d e d' f g f.

Vom perfekten zum imperfekten durch dieselbe Verbindung zur Quint und durch Einklang zur Duodezim, in der Oktav muß ein Fallen von vier Tönen geschehen; aber von der Oktav zur Quint muß ein Fallen von drei Tönen geschehen. Mit solcher Ordnung wird mit dem Einklang wie mit der Oktav und Doppeloktav gesungen, und mit dieser Ordnung wird mit der Quint, mit solcher mit der Duodezim gesungen.

Von der Verbindung oder dem Intervall muß man wissen, daß es vom imperfekten zum perfekten oft im selben Ton fest bleiben muß, Beispiel: a c' a / f f f.

Vom perfekten zum perfekten, von der Quint zum Einklang muß ein Fallen mit Terzen geschehen, nämlich auch so von der Duodezim in die Oktav, Beispiel: a f a / d f d.

Von der Oktav in die Quint mit derselben Terz muß ein Fallen mit einem Ton geschehen; oft auch von der Quintdezim in die Duodezim wie hier, Beispiel: d' h d' / d e d.

Die Verbindung von vier Tönen wird Quart genannt und zuerst muß man wissen, daß vom perfekten zum perfekten ein Steigen ei-

nes Tones geschehen muß, Beispiel: f g f / d g d.

Ebenso von der Oktav in die Quint und von der Quintdezim in die Duodezim mit derselben vierten Spezies (quartam speciem) ist im selben Ton zu machen; und man muß wissen, daß die Quint vor und nach sich die Terz und Sext und Oktav verlangt. Der Einklang verlangt vor und nach sich die Terz und Sext und Quint oder eine andere Spezies.

Die Oktav kann jede beliebige Konsonanz mit drei anderen Spezies haben, die die große Terz, die kleine Terz und Quint und so der Halbton (gemeint ist wohl die kleine Sext: diapente cum semitono) sind. Die Sext aber verlangt vor und nach sich die Oktav und kann die Dezim nach sich haben, wenn der Cantus eine Quart steigt.

Est autem unisonus quando duae voces manent in uno (Anonymi 5 De discantu):[100]

Der Verfasser definiert zuerst den Einklang: Er liegt vor, wenn zwei Töne an einer und derselben Stelle bleiben, das ist in einem und demselben Ton. Dann nennt und beschreibt er, aus wieviel Ganz- und Halbtönen oder welchen anderen Intervallen die Konsonanzen große Terz und kleine Terz, Quart, Quint, große Sext, kleine Sext, Oktav, große Dezim, kleine Dezim, Duodezim und Quintdezim bestehen und nennt jeweils in Solmisationssilben, wieviele Arten es davon gibt. Dann unterscheidet er klare Konsonanzen (Quint und Duodezim), weniger klare (Terz, Sext und Dezim) und sehr klare (Einklang, Oktav und Quintdezim).

Dann führt er aus, daß die ganze allgemeine Art des Singens entweder in der Oktav oder in der Sext besteht und daß in dieser Art des Singens allgemein in der Oktav zu beginnen ist; jedoch manchmal kann der Anfang in der Sext geschehen, und immer ist in der Oktav zu pausieren, außer wenn der Cantus planus im fallenden mi pausiert, und immer ist in der Oktav zu schließen.

Weiter führt er aus, daß vom Einklang oder von der Oktav oder von der Quintdezim aus steigend oder fallend nur mit der gleichen Größe (Konsonanz) mit dem Cantus planus fortzuschreiten ist, wenn dieser auf die dritte Stufe steigt oder fällt oder ein gewisses Pausieren stattgefunden hat, entweder in einer Stimme oder in beiden Stimmen.

Es folgen Ausführungen über die allgemeine Art des Singens, daß man, wenn der Cantus planus für zwei, drei, vier oder mehr Noten im selben Ton steht, wählen kann, ob man im selben Ton

stehen bleiben will, wie er es tut, oder brechend (verzierend) oder einfach zur dritten Stufe steigen will, und dies manchmal mit der großen und manchmal mit der kleinen Terz.

Wenn er aber zur zweiten Stufe pausierend steigt, darf man daselbst brechend zur dritten steigen und danach von jener dritten zur zweiten fallen. Wenn er aber nicht pausiert, kann man daselbst, wenn man will, ähnlich tätig sein oder mit der Quart steigen.

Wenn er aber zur dritten Stufe pausierend steigt, muß man stufenweise zur vierten brechend steigen und danach von jener vierten zur zweiten fallen. Wenn er aber nicht pausiert, kann man daselbst mit der Quint steigen.

Wenn er aber zur vierten Stufe steigt, dort pausierend, was selten geschieht, muß man brechend zur fünften steigen und danach von jener fünften zur zweiten fallen, wie hier offenbar ist, Beispiel: c' f' / c d e g f. Wenn er aber dort nicht pausiert, kann man, wenn man will, ähnlich tätig sein oder mit ihm zur ähnlichen Größe (Konsonanz) steigen.

Ebenso darf man, wenn er zur fünften Stufe dort pausierend steigt, was selten geschieht, stufenweise brechend zur vierten fallen und danach von dieser vierten zur zweiten fallen. Wenn er aber dort nicht pausiert, kann man, wenn man will, ähnlich tätig sein oder mit ihm mit der ähnlichen Größe (Konsonanz) steigen. Wenn er aber darüberhinaus steigt, ist mit ihm mit der ähnlichen Größe (Konsonanz) zu steigen.

Im folgenden Abschnitt über das Fallen führt der Verfasser folgendes aus: Wenn aber der Cantus planus zur zweiten Stufe fällt, daselbst pausierend, ist mit der Quart zu steigen; und wenn er nicht pausiert, ist brechend zur dritten zu steigen und danach von jener mit der Quart zu fallen.

Und man bemerke, daß manchmal zur dritten Stufe zu steigen ist und danach mit der Quart zu steigen zu jener dritten mit der kleinen Terz, ein Fall ausgenommen, nämlich wenn man mit fa zur dritten Stufe zu steigen beginnt, fa sol la; und danach zu mi und dann mit der großen Terz. Und man bemerke auch, daß nur mit der Quart zur vierten Stufe zu steigen oder fallen ist.

Ebenso ist brechend zur dritten Stufe zu steigen, wenn er zur dritten fällt, dort pausierend, und danach ist von jener dritten mit der Quint zu fallen, und wenn er dort nicht pausiert, kann man in derselben stehen bleiben.

Ebenso darf man, wenn er zur vierten Stufe fällt, dort pau-

sierend, einfach zur zweiten fallen und danach beginnt man von jener zweiten zur dritten fallend zu brechen, wie hier offenbar ist: f' c' f' c' / f e d c ' f e f e d c . Wenn er aber dort nicht pausiert, ist zur zweiten zu fallen, nicht weiter brechend.

Ebenso wenn er zur fünften Stufe fällt, dort pausierend, muß man zur dritten fallend brechen (CS I, 367b: descendere wohl statt frangere), wie hier offenbar ist: g' c' g' c' / g e f e d c ' g e d c . Wenn er aber dort nicht pausiert, ist nicht weiter brechend zur dritten zu fallen, und wenn er darüberhinaus fällt, ist mit derselben Größe (Konsonanz) zu fallen.

Man bemerke, daß allgemein in der Oktav, Quint und Duodezim zu pausieren ist, am meisten aber in der Oktav. Jedoch kann das Pausieren manchmal in anderen Konsonanzen geschehen, wie in der Dezim. Und dieses Pausieren geschieht nur, wenn der Cantus planus im fallenden mi pausiert. Und manchmal in der Sext; und dieses Pausieren geschieht nur, wenn der Cantus planus im fallenden mi pausiert; und dann pausiert er in der großen Sext.

Und manchmal im Einklang, aber selten, und dieses Pausieren geschieht nur, wenn der Cantus planus zur zweiten fällt. Wenn aber das Pausieren in der Oktav geschieht, wird seine vorletzte allgemein in der Sext sein. Sie kann aber manchmal in der Quint sein, und dies am meisten, wenn der Cantus planus zur dritten Stufe steigt, und manchmal in der Dezim, wie wenn der Cantus planus zur zweiten Stufe fällt. Wenn aber das Pausieren in der Quint geschieht, wird seine vorletzte allgemein in der Oktav sein, und das wird sein, wenn der Cantus planus fällt.

Es kann aber manchmal in der Terz sein, wie wenn der Cantus planus zur zweiten Stufe steigt. Wenn das Pausieren in der Duodezim geschieht, wird seine vorletzte allgemein in der Dezim sein. Sie kann manchmal in der Oktav sein, wie wenn der Cantus planus mit einem vollen Ganzton zur zweiten Stufe steigt. Und manchmal in der Quint oder Sext, wie wenn der Cantus planus zur dritten oder vierten oder fünften Stufe steigt.

Wenn das Pausieren in der Dezim geschieht, was nur geschieht, wenn der Cantus planus mit einem vollen Ganzton zur zweiten steigt oder mit der großen Terz zur dritten, wird seine vorletzte in der Quint oder Sext sein; und kann manchmal in der Oktav sein, was nur geschieht, wenn der Cantus planus mit einem vollen Ganzton zur zweiten steigt.

Wenn das Pausieren in der Sext geschieht, was nur geschieht, wenn der Cantus planus mit einem Halbton zur zweiten Stufe fällt,

wird seine vorletzte in der Oktav sein. Wenn das Pausieren im Einklang geschieht, was nur geschehe, wenn der Cantus planus mit Halbton zur zweiten Stufe fällt, wird seine vorletzte in der Terz sein.

Man bemerke, daß es bei fallendem Cantus planus vier passende Abstiege gibt, nämlich von der Terz zur Quint, von der Quint zur Oktav, von der Sext zur Oktav und von der Dezim zur Duodezim.

Und auch vier passende Abstiege bei stehendem oder pausierendem Cantus planus, nämlich vom Einklang zur Quint, von der Quint zur Oktav, von der Oktav zur Duodezim und von der Duodezim zur Quintdezim. Aber dieser letzte ist nicht oft in Gebrauch.

Man bemerke, daß es in Konsonanzen vier Stellen gibt, an denen niemals mi gegen fa oder umgekehrt zu setzen ist, nämlich in der Quint, Oktav, Duodezim, Quintdezim. Zu dem, was kaum zu vermeiden ist, studiere man voll, was unten geschrieben steht und übergehe es nicht.

Wenn er an einer dieser Stellen mit dem Halbton fällt, fa mi, steigt man mit der großen Terz wie ut mi oder fa la. Ebenso, wenn er einen Ganzton fällt, singend la sol oder mi re, steigt man mit der kleinen Terz wie mi sol; wenn singend sol fa oder re ut, steigt man singend re fa. Ebenso wenn er eine kleine Terz singend fällt sol mi, steigt man einen Ganzton singend sol la oder re mi; singend fa re, steigt man einen Ganzton singend fa sol oder ut re. Ebenso wenn er eine große Terz fällt singend la fa oder mi ut, steigt man einen Halbton mi fa. Ebenso wenn er eine Quart fällt, jene im selben. Es folgt die musikalische Hand, CS I, 21b.

Kap. 6: Lehren mit Einbeziehung der Diminution sowie der Sight und des Contratenors.

Antonius de Leno, Regulae de contrapunto:[101]

Der Verfasser stellt einleitend dar, daß es sowohl in der (guidonischen) Hand als auch im Cantus firmus sieben Hexachorde gibt, daß alle Töne, die in ihnen vorkommen, genannt und von Hexachord zu Hexachord erwähnt werden sollen, daß quadratische Noten die Töne des Tenors und rhombische die des Kontrapunkts darstellen, daß man von der Note des Tenors bis zu derjenigen des Kontrapunkts die Intervalle Quintdezim, Tredezim,

Duodezim, Dezim, Oktav, Sext, Quint, Terz und Einklang kennenlernt, daß der Einklang sich als jener (Zusammenklang) versteht, der mit dem Tenor zusammen geht bzw. der sich auf bzw. zwischen denselben Linien wie der Tenor befindet und Einklang heißt, weil er zusammen mit dem Tenor wie ein einziger Klang klingt und daß man, um von der Note des Tenors zu der der (Gegen-)Stimme zu gelangen, von Linie zu Zwischenraum bis zu dem Tenor des Kontrapunkts singen muß, den man finden will und auf diese Weise alle Töne findet, die im Kontrapunkt auftreten, und daß dasselbe auch für die Intervalle unter dem Tenor gilt.

Weiter führt der Verfasser aus, daß nicht auch unten die Dezim, Duodezim, Tredezim und Quintdezim verwendet werden, weil niemand zu einem Tenor einen Kontrapunkt singt, der tiefer als eine Terz oder höchstens eine Quint geht, außer den Contratenores, die sowohl nach unten wie oben eine Oktav singen können, man aber nie tiefer geht, so daß es unnütz wäre, unten die Dezim, Duodezim, Tredezim oder Quintdezim zu setzen. Man könnte es nur an wenigen Stellen tun, wo der Tenor so hoch ist, daß es einer Stimme möglich wäre, die genannten Intervalle zu erreichen; es ist keineswegs möglich mit dem ut des Gamma ut.

Im folgenden soll nur vom Kontrapunkt der tiefen Tonleiter G sol re ut gesprochen werden, der Kontrapunkt Note gegen Note auf der tiefen Tonleiter genannt wird. Der erste Kontrapunkt ist der, bei dem der Tenor in C fa ut beginnt, der Kontrapunkt in G sol re ut.

Danach beginnt die eigentliche Kontrapunktlehre, wie folgt: Es gibt neun Noten des Kontrapunkts, und zwar den Einklang, die Terz, Quint, Sext, Oktav, Dezim, Duodezim, Tredezim und Quintdezim. Davon sind vier imperfekt (Terz, Sext, Dezim und Tredezim) und fünf perfekt (Einklang, Quint, Oktav, Duodezim und Quintdezim).

Ein Gesang darf auf einem imperfekten Zusammenklang weder beginnen noch enden, sondern nur auf einem perfekten. Jeden imperfekten Zusammenklang kann man verdoppeln oder verdreifachen, wie man will. Dagegen empfiehlt es sich, einen perfekten Zusammenklang nur einmal zu setzen, d.h. nicht zwei lange Einklänge nacheinander, auch keine Quinten, Oktaven, Duodezimen und Quintdezimen. Dem Einklang sollte möglichst eine Terz folgen. Statt einer Quint eine andere folgen zu lassen, setzt man eine Sext, statt einer Oktav läßt man der Oktav eine Dezim folgen, einer Duodezim eine Tredezim, und wenn dies nicht möglich ist, folgt

eine Quintdezim.

Wenn der Cantus steigt, fällt der Kontrapunkt stets, d.h. wenn man eine Oktav hat und will mit dem Tenor steigen, läßt man unmittelbar eine Quint und eine Terz aufeinander folgen und kann dann zwei, drei oder vier Terzen nacheinander machen, um zur Quint zu kommen.

Man muß darauf achten, in einem perfekten Zusammenklang kein fa gegen ein mi und kein mi gegen ein fa zu setzen, sondern nur in einem imperfekten. Im Kontrapunkt darf kein la erscheinen, wo ein b molle ist.

Von den drei Tonleitern, die in der (guidonischen) Hand sind, muß man wissen, daß die Tonleiter von ut des Gamma ut in keinem Kontrapunkt des Soprans verwendet wird, ebensowenig die von C fa ut und dem tiefen F fa ut. Wenn sie dennoch verwendet werden, dann mehr in den Contratenores.

Alle anderen werden verwendet, wobei nur der Anfang der Tonleiter des tiefen G sol re ut für die höchste Note genommen wird, damit die höchste Tonleiter den Kontrapunkt bilden kann. Dann verschränken sich alle anderen oben ineinander, wie aus der nächsten Regel zu ersehen ist.

Wer nun den Kontrapunkt erlernen will, muß sehen, in welchem Ton die Note des Tenors ist, dann darüber solange singen, bis er bei der entsprechenden Note des Kontrapunkts ist, also von Linie zu Zwischenraum singen. Auf dieselbe Weise sind auch die anderen Kontrapunkte zu finden, auf welchem Ton sie auch sein mögen. So z.B., wenn sie im Abstand einer Quintdezim sind.

Bei fallendem Tenor muß der Kontrapunkt steigen, bei steigendem Tenor dagegen fallen, z.B. wenn der Tenor von C fa ut nach D sol re steigt, muß der Kontrapunkt von der Duodezim zur Dezim, dann zur Oktav, zur Quint, Schritt für Schritt fallen. Es ist immer darauf zu achten, daß der F- Schlüssel immer beim tiefen F fa ut steht und der C- Schlüssel immer bei C sol fa ut.

Bisher wurde vom Kontrapunkt Note gegen Note zur tiefen Tonleiter gesprochen, im folgenden soll von jenem auf den hohen Tonleitern die Rede sein, d.h. auf denen von C sol fa ut, von F fa ut und vom hohen G sol re ut, die sich auseinander entwickeln.

Ebenso wie der Tenor für die tiefe Tonleiter nach der schon genannten Regel auf C fa ut beginnt, so beginnt er auch hier, und hier wie dort kann der Tenor nach Belieben nach oben oder

unten gehen.

Wenn der genannte Kontrapunkt auf ut von C sol fa ut beginnt, kann man singen ut in C sol fa ut, re in D la sol re, mi in E la mi, fa im hohen F fa ut, g im hohen G sol re ut, la im hohen A la mir re und so hat man ut re mi fa sol la (die drei letzten hoch) für den Kontrapunkt der hohen Tonleitern.

Wie schon in der genannten Regel über den Kontrapunkt auf der tiefen Tonleiter dargelegt wurde, läßt sich der Kontrapunkt mit den fünf Intervallen des perfekten Zusammenklangs beginnen oder beenden. Wenn der Tenor steigt, ist immer darauf zu achten, daß der Kontrapunkt von einer Note zur anderen nicht mehr als einen Ton steigt, wie z.B. bei diesem Tenor: d f.

Setzte man zur ersten Note die Oktav und zur höheren zweiten die Dezim, so wäre dies falsch, weil man vier Stufen stiege. Oben wurde aber gesagt, daß man nicht mehr als eine Stufe steigen darf, wie etwa in diesem Beispiel: e f. Zur ersten Note würde man die Dezim und zur zweiten die Dezim setzen und stiege damit nicht mehr als eine Stufe.

Fallen darf man jedoch von einer Stufe zur anderen wie es beliebt, wie z.B.: a d. Zur ersten Note könnte man die Quint setzen, zur zweiten die Duodezim, so daß der Tenor fällt und der Kontrapunkt dazu vom Einklang bis zur Quintdezim steigen kann.

Kontrapunkt zwei Noten gegen eine: Auch beim Kontrapunkt zwei Noten gegen eine sowohl auf der tiefen Tonleiter wie auf den hohen Tonleitern, beide miteinander gemischt, gilt, daß wenn der Tenor steigt, der Kontrapunkt fallen sollte und umgekehrt. Wenn man z.B. zum Steigen des Tenors eine Oktav setzt, läßt man sofort eine Quint und dann eine Sext folgen, um zur Oktav zu kommen.

Es ist immer darauf zu achten, keine Sext zu machen, wenn nicht sofort die Oktav folgt. Wenn z.B. der Cantus f g stiege und man würde zum fa die Sext setzen und zum sol die Oktav, dann wäre dies kein guter Klang, weil man die Sext nur setzen darf, wenn der Tenor fällt, wie z.B. f e. Zu diesem fa könnte man gut die Sext setzen, zur anderen Note die Oktav. Man setzt also nie eine Sext, wenn nicht unmittelbar die Oktav folgt.

Beim Kontrapunkt zwei Noten gegen eine ist darauf zu achten, daß alle zusammengeordneten Noten gut ausgeführt werden, damit keine falsch herauskommt; man singt den Tenor, indem man mit der Stimme zwei Schläge zu jeder Note zählt und achtet darauf,

weder fa gegen mi noch mi gegen fa zu setzen, sondern nur imperfekte Zusammenklänge (beim imperfekten Klang). Es folgen Beispiele für den Kontrapunkt zwei Noten gegen eine.

Kontrapunkt drei Noten gegen eine: Bei drei Kontrapunktnoten gegen eine sollen die erste und letzte Note gute (Zusammenklänge) sein und wenn man kann, alle drei. Wenn man die mittlere nicht gut machen kann, ist es nicht so schlimm, wenn nur die anderen gut sind.

Man muß darauf achten, daß ein Gesang nur im perfekten Zusammenklang begonnen und beendet wird. Die Schreibung der Noten als schwarze oder weiße hat für die gute Ausführung eines Kontrapunkts der folgenden Lektion keine Bedeutung. Um den folgenden Tenor zu singen, muß man bei jeder Note drei Schläge zählen. Es folgen Notenbeispiele.

"Fioritise" - über die Prolation: Nun soll über die "fioritise" einer Semibrevis maior gesprochen werden. Unter diese Regel fallen drei Arten, nämlich die Prolation, Alteration und der Divisionspunkt. Sie werden in den folgenden Regeln nacheinander behandelt, worauf ich hier nicht eingehe.

Anschließend behandelt Antonius de Leno die Proportionen Sesquitertia, Sesquialtera, Dupla, Dupla superbipartiens, Tripla und Quadrupla und bespricht zuletzt die Pausen, worauf ich hier ebenfalls nicht eingehe.

Unaquaeque nota uniuscuiusque tenoris tentabit octavam:[102]

Dieser Traktat beginnt sofort mit einer Aufzählung der Intervalle von der Oktav aufwärts und abwärts: Jede Note jedes Tenors berührt die Oktav und es vorzählend (prenumerando) aus Konkordanzen und Dissonanzen und nicht Diskordanzen auf solche Weise: Oktav, Non, Dezim, Undezim, Duodezim, Tredezim, Quartdezim, Quintdezim, aus jenen die konkordanten und dissonanten und nicht diskordanten erfassend. Aber fallend muß gezählt werden Sept, Sext, Quint, Quart, Terz, Sekund, Einklang, und wiederum die konkordanten und dissonanten und nicht diskordanten erfassend.

Die Oktav verlangt die Oktav gegen sie (sich?), die Oktav die Dezim steigend, die Oktav die Duodezim steigend, die Oktav verlangt die Tredezim steigend, die Oktav verlangt die Quintdezim steigend, die Oktav verlangt die Sext fallend, die Oktav verlangt die Quint fallend, die Oktav verlangt die Terz fallend, die Oktav verlangt den Einklang fallend.

Es folgt eine Contratenorlehre: Die Komposition des Contratenors geschieht hinsichtlich des Tenors und Diskants. 1. Regel: Wenn der Tenor die Oktav zum (unter dem) Diskant hat, verlangt oder fordert der Contratenor die Dezim, Duodezim, Quintdezim, und dies steigend (über dem Tenor), aber fallend (unter dem Diskant - im folgenden jeweils so) die Sext, Quart, den Einklang. 2. Wenn der Tenor die Dezim zum Diskant hat, fordert der Contratenor die Oktav, Duodezim, Quintdezim über dem Tenor, aber die Sext, den Einklang unter dem Diskant. 3. Wenn der Tenor die Duodezim zum Diskant hat, fordert der Contratenor die Oktav, Dezim, Quintdezim über dem Tenor, aber die Quint, den Einklang unter dem Diskant. 4. Wenn der Tenor die Tredezim zum Diskant hat, fordert der Contratenor die Oktav, Quintdezim über dem Tenor, aber die Quart unter dem Diskant. 5. Wenn der Tenor die Quintdezim zum Diskant hat, fordert der Contratenor die Oktav, Duodezim über dem Tenor, kann aber die Quart, den Einklang unter dem Diskant haben. 6. Wenn der Tenor die Sext zum Diskant hat, fordert der Contratenor die Oktav, Dezim, Quintdezim über dem Tenor zu haben, aber die Quart, den Einklang unter dem Diskant. 7. Wenn der Tenor die Quint zum Diskant hat, fordert der Contratenor die Oktav, Duodezim über dem Tenor, aber den Einklang zum Diskant. 8. Wenn der Tenor die Quart zum Diskant hat, fordert der Contratenor die Oktav, Tredezim, Quintdezim über dem Tenor (unter dem Diskant!?), aber die Sext, den Einklang unter dem Diskant. 9. Wenn der Tenor die Terz zum Diskant hat, fordert der Contratenor die Oktav, Dezim über dem Tenor, die Quart, Oktav unter dem Diskant (Quart über dem Diskant?). 10. und letzte Regel: Wenn der Tenor den Einklang zum Diskant hat, fordert der Contratenor die Oktav, Duodezim, Quartdezim über dem Tenor zu haben, aber die Quint unter dem Diskant(?).

Es folgt eine Aufzählung der perfekt konkordanten, imperfekt dissonanten und diskordanten Intervalle: Perfekte konkordante sind fünf, nämlich Einklang, Quint, Oktav, Duodezim und Quintdezim. Imperfekte dissonante sind vier, nämlich Terz, Sext, Dezim und Tredezim. Diskordante sind sechs, nämlich Sekund, Quart, Sept, Non, Undezim, Quartdezim.

Es folgen allgemeine Kontrapunktregeln: In perfekten Konkordanzen geschieht niemals ein Steigen und Fallen, aber in imperfekten dissonanten bis zur Quint, außer in die Tredezim nach den modernen Kantoren. Jeder Gesang muß in perfekten Konkordanzen begonnen und beendet werden. Jede Note jedes Tenors kann in

zwei, drei, vier usw. Teile geteilt werden, und der erste muß immer am Platz bleiben und die anderen werden nach Belieben gesetzt.

Die Klauseln können nach Belieben mit vollem Takt (tempore) gesetzt werden und die erste Note zur Terz (dritten?) dieser Klausel darf abgekürzt (abbreviari: eigentlich einen Entwurf machen, verbriefen) und in zwei Teile geteilt werden. Und der erste kann nach Belieben gesetzt werden und ihr zweiter abgezogener Teil muß in der Mitte der letzten und vorletzten dieser Klausel gesetzt werden, und die zweite oder dritte Semibrevis dieser Klausel muß in dasselbe mit der letzten gesetzt werden. Ebenso gelten die ersten beiden cum opposita proprietate zwei Semibreven. Der Diskant und Contratenor aus drei Chören kann zum Tenor insgesamt und besonders gesetzt werden, aber aus vier genügt es, daß allgemein alle vorgetragenen Chöre zusammenkommen. Im Kontrapunkt wird keine Abschweifung über den fünfzehnten Ton (die Quintdezim) sein. Im Kontrapunkt wird die letzte Note des Tenors von der vorletzten im Steigen gegeben werden, außer es wäre in der mittleren Pause. Eine perfekte Spezies darf sich niemals selbst folgen, aber wohl eine imperfekte. Es werden weder vier perfekte ohne imperfekte zugleich gegeben, noch imperfekte(?).

Der Kontrapunkt wird nicht nur aus Terzen, Quinten, Sexten und Oktaven komponiert, sondern auch Dezimen, Duodezimen, usw., denn aus je mehr verschiedenen Spezies er komponiert wird, desto angenehmer und regelmäßiger ist er.

Der Einklang wird nicht gegeben, außer durch Gegensatz und bei steigendem Tenor. Jedoch im aus drei oder vier Chören komponierten Kontrapunkt im Fall, daß ein Chor woanders nachdrücklich übereinstimmend zu stellen wäre mit abschließendem Einklang, dann kann derselbe so schwierig zu stellende Chor mit dem anderen Chor im Einklang gestellt werden. Aber wenn er wohin auch immer gestellt werde, dann wird er im Gegenteil mit demselben gegeben.

Während der Tenor hinsichtlich der tieferen Note des Tenors hoch anfängt, kann der Contratenor nach der Regel in der Oktav unter dem Tenor begonnen werden, und so oft der Tenor im Gesang hoch steigt, so oft kann der Contratenor nach der Regel unter dem Tenor aufgestellt werden, wie der Tenor und Diskant darüber komponiert mit dem Contratenor konkordant zusammenkommen kann, während nämlich der Contratenor wegen eines anderen vernünfti-

gen Grundes nicht in der Mitte zwischen Tenor und Diskant stehen kann. Wenn der Diskant nahe über dem Tenor gesetzt würde, könnte es der Contratenor darüber.

Im Diskant von zwei Chören kann der Diskant unter dem Tenor gesetzt werden, wenn nämlich der Tenor hoch fällt (steigt?) oder die Note dessen im Tiefen (basso - im Baß). Bei verschiedenen Gesängen wird der Tenor oder Contratenor kaum noch erkannt wegen des verschiedenen Laufes beider.

Kein Gesang werde hinsichtlich des Anfangs, der Mitte und des Schlusses außerhalb des Tones (der Tonart) gesetzt. Kein Cantus steigt von der tieferen Note über die Sextdezim, damit der Diskantor nicht fehlt.

Es wird kein Sprung von irgendeiner Note zur anderen Note in der Nähe über den achten Ton im Steigen oder Fallen gegeben, aber im Contratenor ist es mit der Dezim erlaubt.

Im Diskant werden keine Dissonanzen verboten, aber im einfachen Kontrapunkt, wo man keine Brechung hat, außer er wird nämlich aus vier Chören gesetzt.

Der Kontrapunkt ist ein dem anderen gegensätzlich gegebener Gesang (Cantus).

Gegen das tiefe e, das ist e la mi, wird für die Quint kein rundes b gegeben, weil es falsche Musik und eine verminderte Quint ist, sondern gegen das tiefe e wird ein h quadrum oder h durum gegeben, und so ist es eine wahre Quint und perfekte Konsonanz. So ist auch h quadrum oder durum gegen das hohe f eine falsche Quint, sondern gegen das hohe f wird das weiche b gegeben.

Tractatus de musica figurata et de contrapuncto ab anonymo auctore:[103]

Die Kontrapunktregeln des Tractatus de musica figurata et de contrapuncto ab anonymo auctore sind nach einer fehlerhaften Aufzählung der Konsonanzen (CS IV, 443a), unvollständigen Textteilen über den großen und kleinen Halbton, die Diesis, die Kirchentonarten, die vier Grundtöne (claves) der Kirchentonarten (CS IV, 444a), weiteren fehlerhaften Aufzählungen der Intervalle innerhalb der Oktav (CS IV, 444b), der perfekten und imperfekten Spezies mit Unterscheidung der großen und kleinen Terz und Sext, dann ohne diese Unterscheidung bis zur Oktav, der Konsonanzen bis zur Vigesima, der perfekten Konsonanzen bis zur Nondezim, der imperfekten Konsonanzen bis zur Vi-

gesima, der kleinen imperfekten Konsonanzen und der nicht konsonanten Intervalle (CS IV, 445 bis 446°) folgende (CS IV, 446 - 449): Fa gegen mi kann nicht in perfekten Konsonanzen geschehen.

Mehrere imperfekte Konsonanzen wie mehrere Terzen, Sexten oder Dezimen können einander stufenweise steigend oder fallend, aber nicht mit der Quint oder Sext fallend folgen.

Mehrere gleiche perfekte Konsonanzen wie zwei oder drei Einklänge oder mehrere Quinten oder Oktavn können einander nicht folgen, aber verschiedene, wie eine Quint nach dem Einklang oder nach der Oktav.

Wenn der Diskant steigt, muß der Tenor fallen und umgekehrt, außer mit zahlreichen Terzen oder Sexten oder anderen imperfekten, dann können sie zugleich mit zwei, drei oder vier Stufen steigen oder fallen.

Jeder Gesang muß mit einer perfekten Konsonanz begonnen und beendet werden, außer wenn eine Pause vorangeht; dann kann er nach Belieben begonnen werden, muß aber in einer perfekten beendet werden, auch in Sequenzen und Hymnen außer im ersten und letzten Vers.

Der Diskant darf nicht viel mit großen Spezies wie Quinte, Sexten, Septen oder Oktaven springen, sondern nur manchmal.

Eine nicht übereinstimmend zu singende Spezies darf nicht öfter gesetzt, sondern muß möglichst vermieden werden, wie die Sept oder Non und auch manchmal die Sext.

Die Sext allein (ohne die folgende Oktav) muß möglichst vermieden werden; im Contratenor kann sie manchmal wegen der Annehmlichkeit der Musik notwendig sein.

Man muß nämlich die Annehmlichkeit der Musik sowohl im Diskant wie im Tenor und Contratenor und allen anderen Stimmen berücksichtigen.

Wenn man irgendeinen figurativen Gesang komponieren will, ist es notwendig, daß er im Tempus perfectum oder imperfectum ist; dies gilt bis zum Schluß des Stückes.

Man muß die Zahl der Tempora erfüllen, gewöhnlich vor der Brevis oder Longa, vor der Maxima mehr als vor der Brevis(?).

Der Gesang, der durch das mittlere(?) gesungen wird, wird nicht durch das mittlere gezählt, sondern wie er dasteht, nämlich durch imperfekte Tempora.

Wenn die Oberstimme (Cantus superior) oder der Diskant im weichen b ist, müssen die anderen Stimmen gewöhnlich im weichen

b sein, weil (sonst) in perfekten Konsonanzen öfter fa gegen mi gefunden wird, die falsche Konsonanzen sind.

Im Diskant muß man gewöhnlich den c- Schlüssel auf der ersten oder zweiten Linie anordnen, je nachdem man hoch steigen oder (tief) fallen will.

Den Schlüssel im Tenor muß man gewöhnlich in c auf der fünften, vierten oder dritten Linie einrichten, je nachdem ein hoher oder tiefer Tenor angestrebt wird, oder es kann der F-Schlüssel auf der dritten Linie gesetzt werden, wenn man den Tenor sehr tief haben will.

Im tiefen Contratenor ist der F- Schlüssel auf der vierten oder fünften Linie anzuordnen, wenn man ihn sehr tief anordnen will.

Im Triplum oder hohen Tenor, nämlich Cantus muß der c-Schlüssel auf der vierten oder dritten Linie angeordnet werden, je nachdem man steigen oder fallen will.

Der Tritonus ist eine in der Musik zu vermeidende Spezies und er ist eine drei Ganztöne enthaltende Spezies.

Das weiche b ist wegen des Tritonus, der Annehmlichkeit, der Mutation, der Beweglichkeit (propter mobilitatem) erfunden worden, Beispiele dazu.

Es folgt eine Tabelle, in welchen Konsonanzen der Tenor ist, wenn der Diskant in C sol fa ut, D la sol re, E la mi, F fa ut, G sol re ut, a la mi re, b fa h mi, c (CS IV, 447 groß geschrieben) sol fa ut, d (ebenso) la sol re, e la ist (Konsonanzentabelle).

Dann folgt eine Tabelle, welche Konsonanzen der Contratenor und dann das Triplum (der hohe Tenor, nämlich Cantus) ergreift, wenn der Diskant mit dem Tenor im Einklang, in der Terz, Quint, Oktav, Dezim und Duodezim (fehlt die Sext) ist, also eine Contratenor- Triplumlehre, wobei die Konsonanzen bis zur Quintdezim verwendet sind und einmal sogar die Septdezim genannt ist, auf die ich hier aber nicht eingehe.

Kap. 7: Lehren mit acht Konsonanzen mit und ohne Einklang.

Lyonel Power, This Tretis is contrivid vpon the Gamme for hem:[104]

Dieser Traktat besteht aus einer Sightlehre, Konsonanzentabellen und Konsonanzfolgeregeln bzw. -beispielen. Lyonel Power bemerkt einleitend, daß dieser Traktat über die Leiter für die

erdacht ist, die Sänger, Komponisten oder Lehrer sein wollen. Dann erörtert er, wieviele Konsonanzen des Diskants es gibt.

Wie alte Männer sagen und Männer neuerdings singen, gibt es neun. Aber wer anständig und musikalisch singen will, darf in keiner Art des Diskants bis zur Quintdezim steigen, weil sie zu keiner Männerstimme gehört und so gibt es für den jetzt verwendeten Diskant nur acht Konsonanzen.

Und wer Komponist sein will, darf nicht mehr als acht verwenden, und so gibt es nur acht vom Einklang bis zur Tredezim. Aber für die Quatreblesight gibt es neun Konsonanzen des Diskants, Einklang, Terz, Quint, Sext, Oktav, Dezim, Duodezim, Tredezim und Quintdezim, von denen fünf perfekt und vier imperfekt sind.

Die fünf perfekten sind der Einklang, die Quint, Oktav, Duodezim und Quintdezim. Die vier imperfekten sind die Terz, Sext, Dezim und Tredezim. Man kann mit allen Arten von Konsonanzen steigen und fallen außer mit zwei perfekten derselben Art, wie zwei Einklängen, Quinten, Oktaven, Duodezimen, Quintdezimen.

Man muß die Konsonanzen zusammen ausdenken und gut mischen, wie Lyonel Power einen unterrichten wird. Man soll mit der Terz die Quint mischen, mit der Sext die Oktav, mit der Dezim die Duodezim, mit der Tredezim die Quintdezim. In den neun Konsonanzen sind drei Sights enthalten, die Menesight, Treblesight, Quatreblesight.

Um ein Kind in seinem Kontrapunkt zu unterrichten, muß es sich seinen Einklang als die achte Note unter dem Cantus planus vorstellen, seine Terz als die sechste Note darunter, die Quint als die vierte Note darunter, die Sext als die dritte Note darunter, die Oktav in gleicher Höhe (im Einklang) mit dem Cantus planus, die Dezim als die dritte Note darüber, die Duodezim als als die fünfte Note darüber, die Tredezim als die sechste Note darüber, die Quintdezim als die achte Note über dem Cantus planus.

Unter der Überschrift Die Quatreblesight folgt eine Aufzählung der Konsonanzen (jeweils auch in Noten dargestellt) zu den Tönen G A H C D E F G A b/h wie folgt: G ut hat drei Konsonanzen, re Duodezim, mi Tredezim, sol Quintdezim. A re hat vier Konsonanzen, ut Dezim, mi Duodezim, fa Tredezim, la Quintdezim. B mi (H) hat zwei Konsonanzen, re Dezim, sol Tredezim. C fa ut hat vier Konsonanzen, mi Dezim, sol Duodezim, la Tredezim, fa Quintdezim. D sol re hat vier Konsonanzen, fa Dezim, la Duode-

zim, mi Tredezim, sol Quintdezim. E la mi hat vier Konsonanzen, ut Dezim, mi Duodezim, fa Tredezim, la Quintdezim. F fa ut hat vier Konsonanzen, re Dezim, fa Duodezim, sol Tredezim, fa ist eigentlicher Gesang in F fa ut über einer Quintdezim. G sol re ut hat vier Konsonanzen, mi Dezim, sol Duodezim, la Tredezim, sol ist eigentlicher Gesang eine Quintdezim in G sol re ut darüber. A la mi re hat vier Konsonanzen, ut Dezim, mi Duodezim, fa Tredezim, la Quintdezim. b fa h mi hat drei Konsonanzen, re Dezim, fa Duodezim, sol Tredezim. Beim Quatreble ist es nicht weiter nötig, sich (die Konsonanzen) vorzustellen, da man (sie) sich (für die höhere Oktav bzw. Dezim) von C sol fa ut bis E la vorstellen muß, wie man es (für die tiefere Oktav) von C fa ut bis C sol fa ut (eigentlich b fa h mi) getan hat.

Unter der Überschrift Die Treblesight folgt eine entsprechende Aufzählung: G ut hat drei Konsonanzen, ut Oktav, mi Dezim, sol Duodezim. A re hat drei Konsonanzen, re Oktav, fa Dezim, la Duodezim. B mi (H) hat drei Konsonanzen, ut Sext, mi Oktav, sol Dezim. C fa ut hat fünf Konsonanzen, ut Quint, re Sext, fa Oktav, la Dezim, sol in G sol re ut Duodezim. D sol re hat fünf Konsonanzen, re Quint, mi Sext, sol Oktav, fa Dezim, la in A la mi re Duodezim. E la mi hat sechs Konsonanzen, ut Terz, mi Quint, fa Sext, la Oktav, sol Dezim, mi Duodezim. F fa ut hat sechs Konsonanzen, re Terz, fa Quint, sol Sext, fa in F fa ut Oktav, la in A la mi re Dezim, fa in C sol fa ut Duodezim. G sol re ut hat sechs Konsonanzen, mi Terz, sol Quint, la Sext, sol ist eigentlicher Gesang Oktav, mi quadratisches h in b fa h mi Dezim, sol quadratisches h in D la sol re Duodezim. A la mi re hat sieben Konsonanzen, re Einklang, fa Terz, la Quint, fa eigentlicher Gesang in A la mi re Oktav, fa quadratisches h in C sol fa ut Dezim, la quadratisches h in E la mi Duodezim. b fa h mi hat vier Konsonanzen, re Terz, fa Quint, sol Sext und fa weiches b Oktav.

Von diesen zwei Sights ist nicht notwendig, sich (die Konsonanzen) weiterhin vorzustellen, aber hier folgen Beispiele verschiedener Cantus plani, wie man sie auf verschiedene Arten diskantieren und wie man zwischen la und ut und ut und la diskantieren und wie man sich beim Singen die Konsonanzen vorstellen soll und auch gut die Vorstellung seines Diskants zu singen (soune).

(1.) Zuerst soll man für die Terz und Quint diesen Cantus planus haben: re ut, mi re, fa mi, sol fa, la sol. Zu diesem

Cantus planus soll man eine Sext mit einer Oktav, eine Dezim mit einer Duodezim und eine Tredezim mit einer Quintdezim diskantieren, Beispiele (jeweils nur eine Folge): f g h c', d c' d c ; f' g' h' c'' d c' d c .

(2.) Für zwei Terzen mit einer Quint soll dann der Cantus planus mi re ut, fa mi re, sol fa mi, la sol fa sein. Und man muß zu demselben Cantus planus zwei Sexten mit einer Oktav, zwei Dezimen mit einer Duodezim, zwei Tredezimen mit einer Quintdezim diskantieren, Beispiele (wie vorher): g f g, e d c ; c' h c' g' f' g' c'' h' c'' e d c' e d c' e d c .

(3.) Für drei Terzen mit einer Quint dann ist der Cantus planus fa mi re ut, sol fa mi re, la sol fa mi. Und zum gleichen Cantus planus muß man drei Sexten mit einer Oktav, drei Dezimen mit einer Duodezim, drei Tredezimen mit einer Quintdezim diskantieren, Beispiel: a g f g d' c' h c' a' g' f' f e d c' f e d c' f e d g' d' c'' h' c'' c' f e d c .

Jetzt weiß man, wie man eine Terz mit einer Quint, zwei Terzen mit einer Quint, drei Terzen mit einer Quint zu diesen Cantus plani diskantieren soll. Jetzt muß man wissen, wie man (hier zusammengefaßt) die Terz mit einer Sext, Oktav, die Quint mit einer Sext, Oktav, Dezim, Duodezim, die Sext mit der Terz, Quint, Oktav, Dezim, Duodezim, die Oktav mit der Dezim, Duodezim, die Dezim mit der Quint, Sext, Duodezim, Quintdezim, die Duodezim mit der Quint, Sext, Dezim, Tredezim, Quintdezim, die Tredezim mit der Duodezim, Quintdezim, die Quintdezim mit der Dezim, Duodezim diskantieren soll. Diese Konsonanzen muß man zusammensetzen können, wie Lyonel Power es hier gelehrt hat, wenn man seinen Kontrapunkt gut mischen will.

Es folgen dann Regeln für Terz(en), Sext und Oktav: Für eine Terz mit einer Sext und Oktav soll der Cantus planus mi re ut, fa mi re, sol fa mi, la sol fa sein, Beispiel: g h c' e d c usw. Für zwei Terzen mit einer Sext und Oktav soll dann der Cantus planus fa mi re ut, sol fa mi re, la sol fa mi sein, Beispiel: a g h c' f e d c usw. Für drei Terzen mit einer Sext und Oktav soll dann der Cantus planus sol fa mi re ut, la sol fa mi re sein, Beispiel: h a g h c' g f e d c usw.

Es folgen Regeln für Terz(en) mit Oktav: Für eine Terz mit einer Oktav soll der Cantus planus sol ut, la re sein, Beispiel: h c' g c usw. Für zwei Terzen mit einer Oktav soll der Cantus planus fa sol ut, sol la re sein, Beispiel: a h c' f g c usw. Für drei Terzen mit einer Oktav ist der Cantus planus sol fa sol ut, la

sol la re, Beispiel: $\begin{matrix} h & a & h & c' \\ g & f & g & c \end{matrix}$ usw.

Quint und Sext: Für eine Quint mit einer Sext ist der Cantus planus la sol, sol fa, fa mi, mi re, re ut, Beispiel (nur die letzte Folge): $\begin{matrix} a & a \\ d & c \end{matrix}$.

Quint und Oktav: Für eine Quint mit einer Oktav ist der Cantus planus la fa, sol mi, fa re, mi ut, Beispiel (letzte Folge): $\begin{matrix} h & c' \\ e & c \end{matrix}$.

Quint - Dezim: Für eine Quint mit einer Dezim ist der Cantus planus la mi, sol re, fa ut, Beispiel (letzte Folge): $\begin{matrix} c' & e' \\ f & c \end{matrix}$.

Quint und Duodezim: Für eine Quint mit einer Duodezim ist der Cantus planus sol ut, la re, Beispiel: $\begin{matrix} d' & g' \\ g & c \end{matrix}$.

Sext(en) - Terz: Für eine Sext mit einer Terz soll der Cantus planus ut fa, re sol, mi la sein, Beispiel: $\begin{matrix} a & a \\ c & f \end{matrix}$. Für zwei Sexten mit einer Terz soll der Cantus planus re ut mi, mi re fa, fa mi sol, sol fa la sein, Beispiel: $\begin{matrix} h & c' & g \\ d & c & e \end{matrix}$. Für drei Sexten mit einer Terz soll der Cantus planus ut re mi fa, re mi fa sol, mi fa sol la sein, Beispiel: $\begin{matrix} a & h & c' & a \\ c & d & e & f \end{matrix}$. Auch für drei Sexten mit einer Terz soll der (zuerst fallende) Cantus planus mi re ut mi, fa mi re fa, sol fa mi sol, la sol fa la sein, Beispiel: $\begin{matrix} c' & h & a & g \\ e & d & c & e \end{matrix}$.

Sext - Quint: Für eine Sext mit einer Quint ist der Cantus planus la la, sol sol, fa fa, mi mi, re re, ut ut, Beispiel (letzte Folge): $\begin{matrix} a & g \\ c & c \end{matrix}$. Auch für eine Sext mit einer Quint soll der (steigende) Cantus planus ut re, re mi, mi fa, fa sol, sol la sein, Beispiel: $\begin{matrix} a & a \\ c & d \end{matrix}$.

Sext und Oktav: Für eine Sext mit einer Oktav soll der Cantus planus re ut, mi re, fa mi, sol fa, la sol sein, Beispiel: $\begin{matrix} h & c' \\ d & c \end{matrix}$.

(Sext(en) und Dezim:) Für eine Sext mit einer Dezim soll der Cantus planus la re, sol ut sein, Beispiel (letzte Folge): $\begin{matrix} e' & e' \\ g & c \end{matrix}$.

Sext und Dezim: Auch für eine Sext mit einer Dezim ist der (eine Quart fallende) Cantus planus la mi, sol re, fa ut, Beispiel (letzte Folge): $\begin{matrix} d' & e' \\ f & c \end{matrix}$. Auch eine Sext mit einer Dezim ist der (eine Terz fallende) Cantus planus mi ut, fa re, sol mi, la fa, Beispiel: $\begin{matrix} c' & e' \\ e & c \end{matrix}$. Für zwei Sexten mit einer Dezim ist der Cantus planus fa sol ut, sol la re, Beispiel: $\begin{matrix} d' & e' & e' \\ f & g & c \end{matrix}$. Auch für zwei Sexten mit einer Dezim mi fa re, fa sol mi, sol la fa, Beispiel: $\begin{matrix} c' & d' & f' \\ e & f & d \end{matrix}$. Auch für drei Sexten mit einer Dezim ist der Cantus planus sol fa sol ut, la sol la re, Beispiel: $\begin{matrix} e' & d' & e' & e' \\ g & f & g & c \end{matrix}$. Auch für drei Sexten mit einer Dezim ist der Cantus planus mi fa sol ut, fa sol la re, Beispiel: $\begin{matrix} c' & d' & e' & e' \\ e & f & g & c \end{matrix}$.

Es gibt auch eine Regel, daß Diskantoren drei imperfekte Kon-

sonanzen zusammen setzen und singen können und es ist wahr, beide von einer Art und von verschiedenen Arten. Beispiel einer Art: wie drei Terzen, drei Sexten, drei Dezimen, drei Tredezimen. Beispiel verschiedener Arten: wie eine imperfekte einer Art mit einer imperfekten einer anderen Art, wie eine Terz mit einer Sext, So können wir in verschiedenen Arten sechs imperfekte setzen und singen; in einer Art wie drei imperfekte und nicht mehr.

Auch für drei Sexten mit drei Dezimen ist der Cantus planus la sol fa mi re ut, Beispiel: $\begin{matrix} f' & e' & d' & g' & f' & e' \\ a & g & f & e & d & c \end{matrix}$. Auch für drei Sexten und drei Dezimen ist der (steigende) Cantus planus re mi fa ut re mi, mi fa sol re mi fa, fa sol la mi fa sol, Beispiel: $\begin{matrix} h & c' & d' & e' & f' & g' \\ d & e & f & c & d & e \end{matrix}$. Für eine Sext und Duodezim ist der Cantus planus sol ut, la re, Beispiel: $\begin{matrix} e' & g' \\ g & c \end{matrix}$. Auch (für) zwei Sexten mit einer Duodezim ist der Cantus planus fa sol ut, sol la re, Beispiel: $\begin{matrix} d' & e' & g' \\ f & g & c \end{matrix}$. Auch für drei Sexten mit einer Duodezim ist der Cantus planus mi fa sol ut, fa sol la re, Beispiel: $\begin{matrix} c' & d' \\ e & f \\ e' & g' \\ g & c \end{matrix}$.

Für eine Oktav und Dezim ist der Cantus planus la mi, sol re, fa ut, Beispiel (letzte Folge): $\begin{matrix} f' & e' \\ f & c \end{matrix}$. Auch für eine Oktav mit einer Dezim ist der Cantus planus ut re, re mi, mi fa, fa sol, sol la, Beispiel: $\begin{matrix} c' & f' \\ c & d \end{matrix}$. Auch für eine Oktav mit einer Dezim ut mi, re fa, mi sol, fa la, Beispiel: $\begin{matrix} c' & g' \\ c & e \end{matrix}$. Auch für eine Oktav mit zwei Dezimen ist der Cantus planus la mi re, sol re ut, Beispiel (letzte Folge): $\begin{matrix} g' & f' & e' \\ g & d & c \end{matrix}$. Auch (für) eine Oktav mit zwei Dezimen ist der Cantus planus la re ut, Beispiel: $\begin{matrix} a' & f' & e' \\ a & d & c \end{matrix}$. Auch (für) eine Oktav mit drei Dezimen ist der Cantus planus la mi re ut, Beispiel: $\begin{matrix} a' & g' & f' & e' \\ a & e & d & c \end{matrix}$. Für Oktav und Duodezim ist der Cantus planus sol ut, la re, Beispiel: $\begin{matrix} g' & g' \\ g & c \end{matrix}$.

Für Dezim und Quint ist der Cantus planus ut sol, re la, Beispiel: $\begin{matrix} e' & d' \\ c & g \end{matrix}$. Auch für drei Dezimen mit einer Quint ist der Cantus planus ut re mi fa, re mi fa sol, mi fa sol la, Beispiel: $\begin{matrix} e' & f' & g' & c' \\ c & d & e & f \end{matrix}$. Für Dezim und Sext ist der Cantus planus ut sol, re la, Beispiel: $\begin{matrix} e' & e' \\ c & g \end{matrix}$. Auch für zwei Dezimen mit einer Sext ist der Cantus planus ut re mi, re mi fa, mi fa sol, Beispiel: $\begin{matrix} e' & f' \\ c & d \\ c' & \\ e & \end{matrix}$. Auch (für) drei Dezimen mit einer Sext ut re mi fa, re mi fa sol, mi fa sol la, Beispiel: $\begin{matrix} e' & f' & g' & d' \\ c & d & e & f \end{matrix}$. Auch für drei Dezimen mit einer Sext ist der (fallende und steigende) Cantus planus mi re ut fa, fa mi re sol, sol fa mi la, Beispiel: $\begin{matrix} g' & f' & e' \\ e & d & c \\ d' & \\ f & \end{matrix}$. Für Dezim und Dezim ist der Cantus planus ut re, re mi, mi fa, fa sol, sol la, Beispiel: $\begin{matrix} e' & f' \\ c & d \end{matrix}$. Für eine Dezim mit einer

Tredezim ist der Cantus planus la mi, sol re, fa ut, Beispiel (letzte Folge): $\begin{matrix} a' & a' \\ f & c \end{matrix}$. Auch für eine Dezim mit einer Tredezim ist der Cantus planus sol ut, la re, Beispiel: $\begin{matrix} h' & a' \\ g & c \end{matrix}$. Für eine Dezim mit einer Quintdezim ist der Cantus planus la mi, sol re, fa ut, Beispiel (letzte Folge): $\begin{matrix} a' & c'' \\ f & c \end{matrix}$. Auch für eine Dezim mit einer Quintdezim ist der Cantus planus sol ut, la re, Beispiel: $\begin{matrix} h' & c'' \\ g & c \end{matrix}$. Auch für zwei Dezimen mit einer Quintdezim ist er sol fa ut, la sol re, Beispiel: $\begin{matrix} h' & a' & c'' \\ g & f & c \end{matrix}$. Auch für zwei Dezimen mit einer Quintdezim ist der Cantus planus fa sol ut, sol la re, Beispiel: $\begin{matrix} a' & h' & c'' \\ f & g & c \end{matrix}$. Auch für drei Dezimen mit einer Quintdezim ist der Cantus planus mi fa sol ut, fa sol la re, Beispiel: $\begin{matrix} g' & & \\ e & & \\ a' & h' & c'' \\ f & g & c \end{matrix}$. Auch für drei Dezimen mit einer Quintdezim ist der Cantus planus sol fa sol ut, la sol la re, Beispiel: $\begin{matrix} h' & a' & h' \\ g & f & g \\ c'' & & \\ c & & \end{matrix}$.

Für eine Duodezim mit einer Quint oder Sext ist der Cantus planus ut sol, re la, Beispiel: $\begin{matrix} g' & d' \\ c & g \end{matrix}$. Auch für eine Duodezim mit einer Sext ist der Cantus planus ut fa, re sol, Beispiel: $\begin{matrix} g' & d' \\ c & f \end{matrix}$. Auch für eine Duodezim mit einer Sext ist der Cantus planus ut mi, re fa, fa la, Beispiel: $\begin{matrix} g' & c' \\ c & e \end{matrix}$. Auch für eine Duodezim mit zwei Sexten ist der Cantus planus ut fa sol, re sol la, Beispiel: $\begin{matrix} g' & d' & e' \\ c & f & g \end{matrix}$. Auch für eine Duodezim mit drei Sexten ist der Cantus planus ut sol la sol, re la mi re, fa fa sol la (fa/la), Beispiel: $\begin{matrix} g' & e' & f' & e' \\ c & g & a & g \end{matrix}$. Auch für eine Duodezim mit drei Sexten ist der Cantus planus ut mi fa sol, re fa sol la, Beispiel: $\begin{matrix} g' & c' & d' & e' \\ c & e & f & g \end{matrix}$. Für eine Duodezim und Dezim ist der Cantus planus ut re, re mi, mi fa, fa sol, sol la, Beispiel: $\begin{matrix} g' & f' \\ c & d \end{matrix}$. Auch für eine Duodezim mit einer Dezim ist der Cantus planus ut sol, re la, Beispiel: $\begin{matrix} g' & h' \\ c & g \end{matrix}$. Auch für eine Duodezim mit einer Dezim ist der Cantus planus ut fa, re sol, mi la, Beispiel: $\begin{matrix} g' & a' \\ c & f \end{matrix}$. Auch für eine Duodezim mit einer Dezim ist der Cantus planus ut mi, re fa, mi sol, fa la, Beispiel: $\begin{matrix} g' & g' \\ c & e \end{matrix}$. Für Duodezim, Dezim und Quintdezim ist der Cantus planus re mi ut, mi fa re, fa sol mi, sol la fa, Beispiel: $\begin{matrix} a' & g' & d'' \\ d & e & d \end{matrix}$. Für eine Duodezim und Tredezim ist der Cantus planus la sol, sol fa, fa mi, mi re, re ut, Beispiel (letzte Folge): $\begin{matrix} a'' & a'' \\ d & c \end{matrix}$. Für eine Duodezim und Quintdezim ist der Cantus planus la fa, sol mi, fa re, mi ut oder sonst la mi, sol re, fa ut, Beispiele (jeweils letzte Folge): $\begin{matrix} h' & c'' \\ e & c \end{matrix}$ oder $\begin{matrix} c'' & c'' \\ f & c \end{matrix}$.

Für eine Tredezim zwischen zwei Duodezimen mit einer Dezim ist der Cantus planus viermal la, viermal sol, viermal fa, viermal mi, viermal re, viermal ut, Beispiel (letzte Folge): $\begin{matrix} g' & a' \\ c & c \end{matrix}$

$\frac{g'}{c}$ $\frac{e'}{c}$. Für eine Tredezim und Quintdezim ist der Cantus planus re ut, mi re, fa mi, sol fa, la sol oder sonst la fa, sol mi, fa re, mi ut, Beispiel: $\frac{h'}{d}$ $\frac{c''}{c}$ (erste Folge) oder $\frac{c''}{e}$ $\frac{c''}{c}$ (letzte Folge).

Für eine Quintdezim mit einer Dezim ist der Cantus planus ut sol, re la und ut fa, re sol, mi la, auch ut mi, re fa, mi sol, fa la und ut la, Beispiele: $\frac{g'}{c}$ $\frac{h'}{g}$, $\frac{g'}{c}$ $\frac{a'}{f}$, $\frac{g'}{c}$ $\frac{g'}{e}$, $\frac{g'}{c}$ $\frac{c''}{a}$. Für eine Quintdezim mit einer Duodezim ist der Cantus planus ut fa, re sol, mi la und ut sol, re la, auch ut mi, re fa, mi sol, fa la, Beispiele: $\frac{c''}{c}$ $\frac{c''}{f}$, $\frac{c''}{c}$ $\frac{d''}{g}$, $\frac{c''}{c}$ $\frac{h'}{e}$.

Und hier ein Ende. Aber wer seine Leiter und die Vorstellung davon und von seinen Konsonanzen können will und seine perfekten Konsonanzen mit seinen imperfekten Konsonanzen setzen will, wie Lyonel Power in diesem Traktat davor gelehrt hat, der wird in kurzer Zeit seinen Kontrapunkt nicht verfehlen. Was Lyonel Power (geschrieben hat).

Species musicae generales sunt tredecim quae habent:[105]

Dieser Traktat bringt folgende Lehre: Er zählt zunächst alle Intervalle innerhalb der Oktav auf (Einklang, Ganzton, Halbton, große Terz, kleine Terz, Tritonus, Quart, Quint, große Sext, kleine Sext, große Sept, kleine Sept, Oktav) und erklärt und beschreibt sie einzeln.

Es folgt die Regel über das Verbot von mi gegen fa im Einklang, in der Quint, Oktav und Duodezim, ergänzt durch die Feststellung, daß fa gegen fa und mi gegen mi möglich ist, und der Einschränkung, daß wenn dies "gegen die Kraft" ("contra vim") geschieht, eine Dissonanz eines überflüssigen oder fehlenden Halbtons entsteht. Dies wird weiter ausgeführt (auch für die Sext und Terz).

Erst dann folgt eine Kontrapunktlehre: Hier werden zuerst alle Intervalle bis zur Tredezim aufgeführt. Davon dissonieren fünf, die Sekund, Quart, Sept, Non und Undezim, und sie dürfen auf keinen Fall verwendet werden.

Von den acht Konsonanzen Einklang, Terz, Quint, Sext, Oktav, Dezim, Duodezim und Tredezim, die verwendet werden, sind zwei, nämlich Einklang und Oktav, ganz perfekt, und zwei halb perfekt, nämlich Quint und Duodezim, und sie werden auch imperfekte genannt, weil ihnen zur Konsonanz etwas fehlt.

Von den vier übrigen, Terz, Sext, Dezim und Tredezim, sind zwei ganz imperfekt, Sext und Dezim, und zwei halb imperfekt,

Terz und Tredezim. Halb imperfekt werden diese genannt, weil sie nicht als perfekte konsonieren, ganz imperfekte werden jene genannt, weil sie weder ganz dissonieren noch konsonieren.

Mit dem Einklang, der Quint, Oktav und Duodezim muß der Kontrapunkt begonnen und beendet werden; davon sind jedoch zwei auszuwählen, nämlich Einklang und Oktav, weil diese besser als die anderen konsonieren. Wenn jedoch keine davon zur Verfügung steht, beginnt der Sänger mit der Quint oder Duodezim.

Es folgt die Gegenbewegungsregel, ergänzt durch die Bestimmung, daß die Kontrapunktstimme, wenn der Cantus stehenbleibt, steigen oder fallen und die nächstliegenden Konsonanzen ergreifen soll, und das wird näher ausgeführt mit zwei Regeln, wie dies verhindert werden kann.

Wenn die Kontrapunktstimme nicht wie ausgeführt steigen oder fallen kann, kann bzw. können eine, zwei oder drei Terzen oder eine, zwei oder drei Dezimen vorkommen, zusammen mit dem Cantus planus steigend oder fallend, aber nur, wenn es nötig ist und nicht anders. Dasselbe kann im Falle der Notwendigkeit fallend auch mit einer Sext, zwei oder drei Sexten geschehen, aber nicht steigend.

Die Frage, warum Sext und Tredezim nicht wie die Terz oder Dezim steigen, wird mit der Feststellung beantwortet, daß sie ganz imperfekte Spezies sind, und wenn sie verwendet werden, muß ihnen eine perfekte Spezies folgen. Der Sext muß die Oktav und der Tredezim die Quintdezim folgen, die die Oktav über der Oktav ist. Die Sext darf nicht verwendet werden, wenn der Cantus planus springt, wohl aber, wenn er sekundweise fortschreitet.

Wenn er weder steigen noch fallen, steigend oder fallend weder eine Terz oder Dezim noch Sext oder Tredezim machen kann, dann darf er von einer perfekten in eine imperfekte oder umgekehrt springen, aber es dürfen einander keine zwei perfekte folgen, wenn keine Generalpause stattfindet, aber auch dies nur aus Notwendigkeit, weil der Cantus planus im selben Ton mit der Kontrapunktstimme zu sein scheint.

Item sciendum est quod octo sunt concordantiae videlicet:[106]

Dieser Traktat zählt nur die Konsonanzen Terz, Quint, Sext, Oktav, Dezim, Duodezim, Tredezim, Quintdezim, usw. (sic!) auf und bringt dann einige Ausführungen über die falsa musica.

Quoniam ut ait ille venerabilis doctor Ambrosius, 1415:[107]

Nach einer etwas ausführlicheren Einleitung mit der Bemerkung am Schluß, daß es sich im folgenden um den ersten von vier Teilen handelt, bringt der Verfasser zunächst eine Definition des Kontrapunkts, nämlich daß dieser nichts anderes ist, als eine Note gegen eine andere zu setzen. Er sagt nicht eine für zwei, sondern eine für eine zu setzen. Daher sind jene Kantoren zu tadeln, die zwei Noten setzen, außer sie setzen sie mit Zweiteilung zu irgendeiner zu kolorierenden Konsonanz; anders schreitet er auf grobe Art fort.

Dann folgen einige allgemeine Regeln, nämlich daß der Kontrapunkt immer mit Konsonanzen begonnen und beendet werden muß, die Paenultima aber eine Dissonanz sein muß, daß es vier Konsonanzen im Kontrapunkt gibt, nämlich Quint, Oktav, Duodezim und Quintdezim, und die Dissonanzen vier sind, nämlich Terz, Sext, Dezim und Tredezim, daß jede Dissonanz im Fallen ihre Konsonanz verlangt, wie die Terz die Quint, die Sext die Oktav, die Dezim die Duodezim und die Tredezim die Quintdezim, daß wenn der Tenor steigt, der Kontrapunkt fallen muß und umgekehrt, diese Regel jedoch in den Dissonanzen täuscht, weil wir mit dem Tenor mit bis zu vier Dissonanzen steigen und fallen können, mit Konsonanzen aber nicht, daß zwei Konsonanzen derselben Art nicht gesetzt werden können, nämlich Quint und Quint und ebenso die anderen, aber auch verschiedene Konsonanzen zu setzen sind, nämlich wenn der Tenor steigt nach der Oktav nur die Quint.

Kap. 8: Lehre mit elf Konsonanzen.

Quot sunt concordationes quae a pueris vocis non mutatis (Ars discantus secundum Johannem de Muris): [108]

Der Verfasser führt teilweise in Dialogform aus, daß es elf Konsonanzen gibt, die mit den kindlichen nicht mutierten Stimmen (vocis wohl statt vocibus) über die Stimmen der Menschen hinaus gesungen werden können, nämlich Einklang, Terz, Quint, Sext, Oktav, Dezim, Duodezim, doppelte Sext (Tredezim), doppelte Oktav (Quintdezim), doppelte Dezim (Septdezim) und doppelte Duodezim (Nondezim), von denen drei perfekte sind, nämlich Einklang, Quint und Oktav, und vier imperfekte, nämlich zwei Terzen und zwei Sexten mit ihren gleichgeltenden.

Die gleichgeltenden der perfekten sind die doppelte Quint,

die Duodezim (CS III, 70a fälschlich Dezim) genannt wird oder doppelte Duodezim oder doppelte Oktav. Mit welchen perfekten Spezies der Kontrapunkt begonnen und beendet werden muß und die auch in der Mitte des Kontrapunkts gesetzt werden können.

Die gleichgeltenden der imperfekten sind die doppelte Terz, die Dezim (CS III, 70a fälschlich Sext) genannt wird, oder die doppelte Sext (CS III, 70a fälschlich Dezim) oder die doppelte Dezim. Mit welchen imperfekten Konsonanzen die Kontrapunkte nicht begonnen oder beendet werden können, sondern sie können nur in der Mitte des Kontrapunkts gesetzt werden.

Diese Feststellungen wiederholt der Verfasser noch einmal. Er beschreibt dann nacheinander mit Solmisationssilben und Notenbeispielen die große und kleine Terz, große und kleine Dezim, große und kleine doppelte Dezim (Septdezim), große und kleine Sext und doppelte Sext.

Weiter führt er aus, daß im Kontrapunkt über perfekten Konsonanzen nirgends fa gegen mi und umgekehrt mi gegen fa gesetzt werden kann, da sie zugleich dissonierten; sondern wenn fa gegen mi gesetzt wird, muß es mit hartem ♮ stark oder perfekt gemacht werden, und wenn mi gegen fa gesetzt wird, wird fa imperfekt gemacht oder durch weiches b vernichtet (annihiletur), und so konsonieren sie zugleich gut.

Weiter führt er aus, daß wenn die imperfekte Terz unmittelbar die Quint oder eine beliebige andere perfekte Spezies nach sich hat, eine einzige Note steigend, muß die imperfekte Terz mit hartem ♮ vervollkommnet (CS III, 72a fälschlich imperfiziert) werden.

Das entsprechende gilt für die kleine Dezim, wenn sie unmittelbar die Duodezim oder eine beliebige andere perfekte Spezies nach sich hat, und die kleine doppelte Dezim, wenn sie die doppelte Duodezim nach sich hat.

Wenn die kleine Sext unmittelbar irgendeine Oktav oder beliebige andere perfekte Konsonanz nach sich hat, eine einzige Note steigend, muß jene (CS III, 72b fälschlich doppelte) kleine Sext durch hartes ♮ vervollkommnet werden.

Das entsprechende gilt für die kleine doppelte Sext (Tredezim), wenn sie unmittelbar die doppelte Oktav oder eine beliebige andere perfekte Konsonanz nach sich hat, eine einzige Note steigend.

Wenn die große Terz unmittelbar die Quint oder eine beliebige andere perfekte Spezies nach sich hat, eine einzige Note

fallend (CS III, 72a fälschlich steigend), muß diese vollkommene Terz durch das weiche b imperfiziert werden.

Das entsprechende gilt auch für die große Dezim, wenn sie unmittelbar die Duodezim oder eine beliebige andere perfekte Spezies nach sich hat, eine einzige Note fallend, und für die große doppelte Dezim, wenn sie unmittelbar die doppelte Duodezim nach sich hat.

Wenn die große Sext unmittelbar die Oktav oder eine andere beliebige perfekte Spezies nach sich hat, eine einzige Note fallend, muß sie durch das weiche b imperfiziert werden.

Das entsprechende gilt für die große doppelte Sext, wenn sie unmittelbar die doppelte Oktav oder auch eine andere beliebige Spezies nach sich hat, eine einzige Note fallend.

Wenn im einfachen Gesang la sol la ist, muß sol erhöht und wie fa mi fa gesungen werden, wie a gis a.

Entsprechendes gilt für sol fa sol (g fis g) und für re ut re (d cis d). Im Kontrapunkt werden keine anderen Noten erhöht als diese drei, nämlich sol, fa und ut.

Es folgen einige allgemeine Regeln und Bestimmungen über Konsonanzfolgen zu bestimmten Fortschreitungen des Tenors, nämlich: Der Kontrapunkt muß mit perfekten Konsonanzen begonnen und beendet werden. Im Kontrapunkt kann nach dem Einklang kein Einklang gesetzt werden, nach der Quint keine Quint, nach der Oktav eine (sic!) Oktav und so ihre gleichgeltenden. Über auf derselben Linie oder im selben Zwischenraum einander folgenden Noten, wie la la, sol sol, fa fa, mi mi, re re, ut ut können alle Konsonanzen gesetzt werden, außer zwei Terzen und zwei Sexten und Sext - Oktav mit ihren gleichgeltenden.

Über la sol, sol fa, fa mi, mi re, re ut können alle Konsonanzen außer Quint - Oktav mit ihren gleichgeltenden gesetzt werden.

Über la fa, sol mi, fa re, mi ut können alle Konsonanzen gesetzt werden, außer zwei Terzen und zwei Sexten mit ihren gleichgeltenden.

Über la mi, sol re, fa ut können alle Konsonanzen gesetzt werden, außer zwei Terzen und zwei Sexten und auch Sext - Oktav mit ihren gleichgeltenden.

Über la re, sol ut und auch über la ut können alle Konsonanzen gesetzt werden, außer Sext - Oktav mit ihren gleichgeltenden.

Über sol la, fa sol, mi fa, re mi, ut re können alle Kon-

sonanzen gesetzt werden, außer zwei Terzen und zwei Sexten und auch Sext - Oktav mit der folgenden(?).

Über fa la, mi sol, re fa, ut mi und auch über ut la können alle Konsonanzen gesetzt werden außer zwei Terzen und zwei Sexten und auch Sext - Oktav mit ihren gleichgeltenden.

Nirgends können zwei oder drei oder vier Terzen noch auch zwei oder drei oder vier Sexten gesetzt werden, außer allein über abwechselnd eine einzige Note fallenden oder steigenden Noten, Beispiel, Kontrapunkt: g f g a h c' f' e' d' c' d'
Tenor: c d e f g f a g f e d
(CS III, 74b: erste Note des Kontrapunkts im zweiten Beispiel wohl fälschlich d').

Auf dieselbe Weise ist von ihren gleichgeltenden zu sprechen, Beispiel wie: c' h c' d' e' f' d'' c'' h' a' g' a'
c d e f g f d e d c H A .

Nirgends kann Sext - Oktav gesetzt werden, außer allein über um eine Stufe fallenden Noten, wie über la sol, sol fa, mi re, re ut und auch la mi, sol re, fa ut, obwohl es nicht angenehm (gemeint ist wohl: nicht unangenehm) klingen würde.

Auf dieselbe Weise ist von deren gleichgeltenden zu sprechen. Der Verfasser setzt ein Beispiel: c' d' h c' f' e'
e d d c a e
e' d' d' c'
g d f c .

Kap. 9: Lehren mit zwölf Konsonanzen.

Nota etiam quod duodecim sunt consonantie contrapuncti:[109]

Dieser Text in derselben Handschrift wie die handschriftlichen Teile aus dem gedruckten Musices opusculum von N. Burtius, Bologna 1487, Buch II, Kap. 2 - 6, Vorrede und Kap. 1, ist ein Torso eines Traktats von einem anderen Verfasser oder stammt von N. Burtius. Das dazugehörige Beispiel fehlt.

Vorhanden ist nur die Aussage, daß die Konsonanzen des Kontrapunkts zwölf sind, sechs perfekte und imperfekte, die perfekten rot, die imperfekten schwarz, wie im (nunmehr fehlenden) Beispiel stufenweise vorgeführt: Einklang, Quint, Oktav, Duodezim, Quintdezim und Nondezim bzw. Terz, Sext, Dezim, Tredezim, Septdezim und Vigesima.

Primo sciendum est quod duodecim sunt species biscantus:[110]

Dieser Text nennt als Konsonanzen die üblichen bis zur Vicesima. Perfekte sind sechs, nämlich Einklang, Quint, Oktav, Duodezim, Quintdezim und Nondezim, imperfekte Terz, Sext, Dezim, Tredezim, Septdezim und Vicesima.

Es folgen neun Generalregeln: Anfang und Schluß in perfekten Konsonanzen, die Paenultima sei eine imperfekte; Gegenbewegungsregel, die für die perfekten, nicht aber für die imperfekten Konsonanzen gilt; Verbot der Folge zweier gleicher perfekter Konsonanzen, nicht aber ungleicher; Erlaubnis der Folge von fünf und mehr gleichen und ungleichen imperfekten Konsonanzen, zugleich mit dem Cantus steigend und fallend, Erlaubnis, mit dem Cantus planus in perfekten Konsonanzen nur um einen Ton und nicht anders stufenweise oder nicht stufenweise zu fallen (Erlaubnis verdeckter Parallelen); die Sext darf nicht stattfinden, wenn der Cantus danach nicht stufenweise fällt und die Oktav folgt, und dies ist eine Generalregel; wenn der Cantus planus eine Quart fällt, können eine oder mehrere Sexten eine große Dezim nach sich haben; wenn der Cantus planus stufenweise oder nicht stufenweise steigt, kann man nach einer Sext oder mehreren Sexten die kleine Terz machen; in perfekten Spezies dürfen wir nicht mi gegen fa oder umgekehrt setzen; wo es geht, soll man die näheren Konsonanzen nehmen. Es folgt eine Konsonanzentabelle.[111]

Quattuor sunt species ex quibus fit contrapunctus (Anonymi VIII Regulae de contrapuncto, Teil b):[112]

Der Verfasser dieses Traktats führt aus, daß es vier Spezies gibt, aus denen der Kontrapunkt geschieht, nämlich Einklang, Terz, Quint und Sext. Einklang, Oktav und Quintdezim, Terz, Dezim und Septdezim, Quint, Duodezim und Nondezim sind hinsichtlich des Kontrapunkts jeweils dasselbe. Zwei dieser Spezies sind perfekte, nämlich Einklang, Oktav und Quintdezim sowie Quint, Duodezim und Nondezim; zwei sind imperfekte, nämlich Terz, Dezim und Septdezim sowie Sext und Tredezim.

Danach beschreibt der Verfasser die große und kleine Terz, die Quart und den Tritonus, von denen nur die reine Quart verwendet wird, die reine und verminderte Quint, von denen nur die reine verwendet wird, die große und kleine Sext, von denen nur die große verwendet wird. Danach folgen diese Regeln:

1.) Man darf niemals zwei zugleich mit dem Cantus planus auf dieselbe Weise fallende perfekte Konsonanzen oder Spezies derselben Vollkommenheit machen. Aber es können zwei Spezies derselben Vollkommenheit zugleich gesetzt werden, nämlich zwei Quinten, wenn sie nicht auf dieselbe Weise fallen oder steigen wie der Cantus planus.[113]

Oder wenn der Cantus planus steigt, kann im Kontrapunkt die fallende Quint gesetzt werden; und wenn der Cantus planus wiederum fällt, kann im Kontrapunkt die steigende Quint gesetzt werden; und so werden zwei Quinten im Kontrapunkt gesetzt und sind zugleich zwei perfekte Spezies derselben Vollkommenheit, die eine steigend, die andere fallend, und so über die übrigen.

2.) Zwei oder drei oder vier imperfekte Spezies können zugleich gesetzt werden, wenn nur nach der letzten imperfekten unmittelbar irgendeine Konsonanz gesetzt wird, anders nicht.

3.) Wenn der Cantus planus eine Note oder einen Ton steigt, dann kann der Kontrapunkt mit vier steigen; und umgekehrt, wenn der Cantus planus mit vier steigt, kann der Kontrapunkt nur mit einem Ton sowohl von imperfekten wie perfekten Spezies steigen. Und diese Regel ist außer der Quint und Duodezim zu verstehen, und die Nondezim ist dasselbe. Denn die Quint will allein den mit einem Ton steigenden Tenor und den mit vier fallenden Tenor und umgekehrt außer der Sext(?). Aber diese dritte Regel gefällt dem Verfasser nicht.

4.) Der Kontrapunkt muß mit perfekter Spezies begonnen und beendet werden, nämlich mit dem Einklang oder mit der Quint oder Oktav oder Duodezim oder Quintdezim.

5.) Zwei perfekte Spezies verschiedener Vollkommenheiten können zugleich gesetzt werden; so eine Quint und eine Oktav oder umgekehrt oder eine Duodezim und Oktav oder umgekehrt oder eine Quintdezim und eine Duodezim und umgekehrt. Wenn es viele Sänger sind, kann ein beliebiger jener in imperfekter Spezies schließen, wie in der Terz oder Dezim oder Septdezim, aber niemals in der Sext noch in der Tredezim noch in der Vigesima (CS III, 411b wohl fälschlich: nec quinta, in tertia-decima nec in vigesima).

6.) Im Kontrapunkt dürfen wir niemals die Quint unter dem Cantus planus setzen, weil obwohl sie manchmal konsoniert, sie dennoch gewöhnlich eine große Gefahr ist; auch die Unterterz ist gefährlich, aber nicht so sehr, wie am meisten im einfachen Kontrapunkt (in contrapuncto plano).

Ugolino de Orvieto, Declaratio musicae disciplinae, 1435, Liber secundus:[114]

Die Kontrapunktlehre von Ugolino de Orvieto im zweiten Buch seiner Declaratio musicae disciplinae ist zu umfangreich, um ausführlich behandelt zu werden. Ich beschränke mich daher auf

eine Inhaltsübersicht und eine Zusammenfassung der allgemeinen Regeln des Kontrapunkts in Kap. 25, wie folgt: In Kap. 2 gibt Ugolino de Orvieto eine Definition und Beschreibung des Kontrapunkts, in den Kapiteln 3 - 5 zählt er die Intervalle bis zur 71 auf, bezeichnet die Quint und Oktav als konsonant, die Terz und Sext als dissonant und die Sekund, Quart und Sept als diskordant, behandelt den Einklang und nennt als perfekte Konsonanzen Quint, Oktav, Duodezim, Quintdezim /Nondezim/ sowie nach den Modernen als große und kleine Konsonanzen Terz, Sext, Dezim, Tredezim, Septdezim, Vigesima. In Kap. 6 führt er aus, wie mit jeder imperfekten Konsonanz eine perfekte verbunden wird (Folge imperfekt - perfekt).

In Kap. 7 - 10 bringt er Konsonanzentabellen. In Kap. 11 - 14 folgen Konsonanzfolgeregeln, die er in Kap. 15 in vier Stimmen kombiniert. In Kap. 16 - 24 bringt er eine Graduslehre, in Kap. 25 Generalregeln, in Kap. 26 eine Versfassung der Konsonanzfolgeregeln, Kap. 27 geht über einige Beispiele des komponierten (zusammengesetzten) Kontrapunkts, in Kap. 28 - 33 zählt er die Konsonanzen bis zur Quintdezim bzw. Doppeloktav über den verschiedenen Hexachordgrundtönen auf (Konsonanzentabelle), das letzte Kapitel 34 geht über die Musica ficta.

In Kap. 25 über allgemeine Regeln geht die erste Regel darüber, daß einige (perfekte) Konsonanzen gleiche (perfekte Quint in der Tiefe und in der Höhe - es gibt also zwei oder drei gleiche Konsonanzen der Quint, zwei oder drei der Oktav, zwei oder drei der Duodezim usw.) und einige nicht gleiche (Quint und Oktav, Quint und Duodezim -?- Oktav und Quintdezim) sind, die zweite Regel darüber, daß von den imperfekten Konsonanzen oder Dissonanzen einige gleiche (zwei Terzen, zwei Sexten, zwei Dezimen usw.) und nicht gleiche (Terz, Sext und Dezim) sind, die dritte Regel darüber, daß im Kontrapunkt keine zwei oder drei gleiche Konsonanzen stattfinden, wohl aber verschiedene in Gegenbewegung (Duodezim - Oktav, Oktav - Quint, Quint - Einklang und umgekehrt), die vierte Regel darüber, daß jede der imperfekten Konsonanzen oder Dissonanzen im Fallen oder Steigen ihre Vollkommenheit oder Konsonanz haben, die fünfte Regel darüber, daß zwei oder mehrere gleiche oder verschiedene imperfekte Konsonanzen nacheinander geschehen können, wenn nur der letzten ihre Vollkommenheit, d.h. (perfekte) Konsonanz verbunden wird (zwei oder drei Terzen oder Sexten, Terz mit Sext oder zwei Sexten, Sext mit Dezim oder Dezimen mit ihrer folgenden Voll-

kommenheit), die sechste Regel darüber, daß man nicht fortgesetzt mit imperfekten Konsonanzen oder Dissonanzen ohne Dazwischensetzung einer perfekten Konsonanz kontrapunktiert (in der Mitte zwischen Einklang und Quint ist die Terz, zwischen Quint und Oktav die Sext, zwischen Oktav und Duodezim die Dezim usw.), die siebte Regel darüber, daß mi und fa in perfekten Konsonanzen dissonieren.

Die Versfassung der Konsonanzfolgeregeln in Kap. 26 ist von B. Ramos de Pareia in seiner Musica practica, Bologna 1482, kritisiert worden.

El contrapunto e semplice de unica sola nota in grave o acuto:[115]

Die Lehre dieses Traktats ist folgende: Nach einer Definition des Kontrapunkts hinsichtlich punctus contra punctum und contra werden die Konsonanzen bestimmt. Konsonanzen sind Einklang, Terz, Quint und Sext, die sich oktavweise bis zur 34, ja bis ins Unendliche wiederholen. Einklang und Quint sind perfekt, Terz und Sext sowie ihre Oktaverweiterungen imperfekt.

1.) Kontrapunkt und Cantus beginnen und schließen in einer perfekten Konsonanz.

2.) Jede imperfekte Konsonanz erreicht ihre nächstliegende perfekte, wie die Terz die Quint und die Sext die Oktav. Die Terz kann auch mit dem Einklang oder mit der Quint verbunden werden, mit dem Einklang bei steigendem Tenor und fallendem Kontrapunkt, mit der Quint umgekehrt. Einige sagen, daß die Terz im Gang zum Einklang klein und im Gang zur Quint groß sein müsse. Einige wollen auch die Sext mit der Quint verbinden, wobei die eine Stimme fortschreitet, die andere ruht, aber die beiden bilden Gegenbewegung, wenn wir sie in die Quart(!) und umgekehrt bewegen (nicht im Beispiel).

3.) Zwei oder drei perfekte Konsonanzen sind in keiner Weise erlaubt.

4.) Zwei, drei oder mehr verschiedene perfekte Konsonanzen kann man bei steigendem und fallendem Tenor machen, wenn dieser so angeordnet ist, daß dem Einklang die Quint, dieser die Oktav, dieser die Duodezim und ebenso fallend folgen kann (im Beispiel Gegebenbewegung bei springendem Tenor).

5.) Zwei, drei oder mehr gleiche und ungleiche imperfekte Konsonanzen kann man nur nacheinander machen, wenn die entsprechende perfekte Konsonanz folgt, wenn sich der Tenor sekundweise bewegt.

6.) Forderung nach Gegenbewegung der Stimmen.

7.) Der Kontrapunkt soll sich nicht dauernd nur in perfekten oder imperfekten Konsonanzen bewegen, sondern zwischen perfekte imperfekte und zwischen imperfekte perfekte setzen (was näher erläutert und begründet wird).

8.) Verdoppelung und Wiederholung besonders derselben Konsonanz ist im Kontrapunkt nicht erlaubt.

9.) Wiederholung der Regel über die Weiterführung der imperfekten Konsonanzen in ihre perfekten.

10.) Das Steigen oder Fallen der gleichen oder verschiedenen Konsonanzen zugleich mit dem Tenor ist zu umgehen.

11.) Unvollkommene Quinten und Oktaven und andere Konsonanzen dieser Art und auch den Tritonus zu machen, ist zu vermeiden.

12.) Man kann zusammen mit dem Tenor mit einer perfekten Konsonanz steigen, wenn der Tenor oder Kontrapunkt mehr als eine Note und weniger als drei Noten steigt oder fällt.

13.) Verbot von fa gegen mi und umgekehrt in Konsonanzen.

Paulus de Florentia (Paolo da Firenze), Ars ad discantandum contrapunctum:[116]

Paulus de Florentia (Paolo da Firenze) nennt als Konsonanzen Einklang, Quint, Oktav, Duodezim (die Quintdezim fehlt im Ms.) und Nondezim, als Dissonanzen Terz, Sext, Dezim, Tredezim, Septdezim und Vigesima, die auch in Solmisationssilben und Noten dargestellt werden. Es folgt eine Klangschrittlehre.

Die den Einzelbestimmungen des Traktats zugrundeliegenden, nicht eigens formulierten Prinzipien sind folgende: Gegenbewegung, bei liegenbleibendem oder springendem Cantus werden nur perfekte Konsonanzen verwendet, bei vor allem sekundweise fallender Bewegung auch die Sext (die Terz kommt in den Regeln bzw. Beispielen nicht vor), bei aufwärts springendem Cantus lautet die Folge Oktav - Quint bzw. wenn er danach eine Sekund fällt Oktav - Sext, bei abwärts springendem Cantus Quint - Oktav.

Bei sekundweise fallendem Cantus wird die Folge Quint - Oktav in der Diskantstimme durch die Sext ausgefüllt, bei Sekundfall des Cantus lautet die Folge Sext - Oktav, bei zweimal eine Sekund fallendem Quint - Sext - Oktav.

Kap. 10: Lehre mit dreizehn Konsonanzen.

Prosdocimus de Beldemandis, Tractatus de contrapuncto, 1412:[117]

Der Kontrapunkttraktat von Prosdocimus de Beldemandis ist in drei Traktate eingeteilt. Der erste über den Kontrapunkt besteht aus einem Prolog und einem Kapitel, der zweite aus einem Kapitel über die Erklärung der Vereinigungen (der Töne) und einem Kapitel über die Anordnung der Vereinigungen, der dritte aus einem Kapitel über die Musica ficta.

Im ersten Kapitel des ersten Traktats führt Prosdocimus de Beldemandis nach dem Prolog (auf den hier nicht eingegangen wird) aus, daß weil der Gesang gegen den Gesang auf zwei Arten gefunden werden kann, nämlich mehrere Noten gegen eine einzige darüber oder darunter geschrieben oder gesungen, und eine einzige Note gegen eine andere einzige darüber oder darunter geschrieben oder gesungen, man wissen muß, daß der Kontrapunkt doppelt verstanden werden kann, nämlich gewöhnlich oder frei und eigentlich oder streng. Der auf freie oder gewöhnliche Art verstandene ist die Setzung mehrerer Noten gegen eine einzige in einem beliebigen Gesang, und von diesem beabsichtigt Prosdocimus nicht abzugrenzen, noch wird dieser wirklich Kontrapunkt genannt.

Der eigentlich oder streng verstandene Kontrapunkt aber ist die Setzung einer einzigen Note gegen eine beliebige andere einzige Note in einem beliebigen Gesang und von diesem beabsichtigt Prosdocimus de Beldemandis wohl abzugrenzen, weil dieser wirklich Kontrapunkt genannt werden muß, weil in diesem die wirkliche Gegensetzung ist, und dieser Art ist der eigentlich verstandene Kontrapunkt. Er ist deshalb die Grundlage des anderen gewöhnlich verstandenen, weil nach seiner Kenntnis sofort die Kenntnis des anderen gehabt werden kann, wenigstens bei den den gebrochenen Gesang Gewohnten.

Ebenso muß man wissen, daß der derartige Kontrapunkt, nämlich der eigentliche, doppelt ist, nämlich vokal und geschrieben, der vokale, der vorgetraten wird, und der geschriebene, der geschrieben wird. Daraus folgt, daß der gewöhnlich angenommene Kontrapunkt, der dem eigentlich angenommenen folgt, ebenfalls doppelt ist, nämlich vokal und geschrieben, vokal der, der vorgetragen wird, und geschrieben der, der geschrieben wird.

Ebenso muß man wissen, daß diese Kunst des Kontrapunkts die

Kunst der Praxis des Cantus planus voraussetzt, ohne die nichts der derartigen Wissenschaft gehabt werden kann.

Ebenso muß man wissen, daß Prosdocimus de Beldemandis in seinem kleinen Traktat nicht beabsichtigt, alles zu berühren, was von anderen in dieser Kunst behandelt wird, sondern nur das, was ihm für diese Kunst notwendig erscheint.

Im ersten Kapitel des zweiten Traktats über die Erklärung der Vereinigungen der Töne führt Prosdocimus de Beldemandis folgendes aus: Diese ist die ungleiche Zusammenhäufung zweier den Ohren einige Konsonanz oder Dissonanz ergebender Töne und unter Tönen versteht er die sechs musikalischen Töne ut re mi fa sol la.

An Vereinigungen von Tönen in dieser Kunst pflegen mehrere genannt zu werden, nämlich Einklang, Sekund, Terz, Quart, Quint, Sext, Sept und Oktav, die soviel vermag wie der Einklang, weil jeder in einem Klang begonnene Gesang in der Oktav angefangen werden kann und umgekehrt.

Prosdocimus de Beldemandis führt dann aus, daß die Non aus dem genannten Grund soviel vermag wie die Sekund usw., und die Quintdezim soviel wie der Einklang und die Oktav usw. bis zur Vigesima secunda und so darüber hinaus auf diese Weise bis unendlich fortschreitend, wenn die Stimmen oder Instrumente sich bis ins Unendliche entfernen könnten.

Der Einklang liegt vor, wenn beide den Kontrapunkt machenden Stimmen im selben Teil und Teil der musikalischen Hand gefunden werden, also im selben Teil und Ton der Hand, während b und h kein Einklang sind, weil sie zwar im selben Teil der Hand, aber nicht im selben Ton sind noch bestehen können.

Entsprechend erklärt Prosdocimus de Beldemandis die Sekund und die Terz, führt diese Erklärung aber nicht für die weiteren Intervalle aus. Danach nennt er als konsonante oder konkordante Vereinigungen bzw. gute Konsonanzen den Einklang, die Terz, Quint und Sext und ihnen entsprechenden, nämlich Oktav, Dezim, Duodezim, Tredezim, Quintdezim und derartigen, und als dissonante oder diskordante bzw. als Dissonanzen die Non, Undezim, Quartdezim und derartigen.

Die Quart und die ihr entsprechenden dissonieren jedoch weniger als die anderen dissonanten Vereinigungen, sondern halten gewissermaßen die Mitte zwischen den wahren Konsonanzen und Dissonanzen.

Danach führt er aus, daß von den konsonanten Vereinigungen

der Einklang, die Quint und die diesen entsprechenden, wie die Oktav, Duodezim und derartigen perfekte sind, weil sie den menschlichen Ohren eine sehr perfekte Konsonanz ergeben, die Terz, Sext und ihnen entsprechenden, wie die Dezim, Tredezim und derartigen, imperfekte, weil sie den menschlichen Ohren zwar eine gute, jedoch nicht perfekte, sondern imperfekte Konsonanz ergeben.

Weiter führt er aus, daß jede Konsonanz außer dem Einklang und jede Dissonanz doppelt gefunden wird, nämlich groß und klein, er aber von der Dissonanz hinsichtlich ihrer Größe oder Kleinheit keine Erwähnung macht, weil im eigentlich genommenen Kontrapunkt keine Dissonanz gefunden werden darf, wenn sie auch wohl im gebrochenen Gesang gefunden wird, aber dann ist keine Sorge, ob sie groß oder klein ist.

Er erklärt dann nacheinander die große und kleine Terz, große (reine) und kleine (verminderte) Quint, große und kleine Sext, große (reine), kleine (verminderte) und sehr große (übermäßige) Oktav. Er gibt dann Regeln über die Bestimmung der großen und kleinen Intervalle, auf die ich hier nicht eingehe.

Im zweiten Kapitel über die Anordnung der Vereinigungen gibt Prosdocimus de Beldemandis folgende Kontrapunktregeln: 1.) Die oben genannten Diskordanzen Sekund, Quart, Sept und kleine (verminderte) Quint, kleine und sehr große (verminderte und übermäßige) Oktav und ihnen entsprechenden sind im Kontrapunkt auf keine Weise zu verwenden. Sie sind jedoch im gebrochenen Gesang zu verwenden, weil in ihm die Dissonanzen wegen der Schnelligkeit ihrer Töne nicht empfunden werden.

2.) Der Kontrapunkt darf nur in perfekten Vereinigungen beendet oder angefangen werden, nämlich im Einklang oder in der reinen Quint oder reinen Oktav oder in diesen entsprechenden. Es ist notwendig, den Hörer zuerst mit angenehmeren und der Natur freundlicheren Harmonien zu bewegen, die die oben genannten perfekten Konsonanzen sind, und erst recht muß der Hörer mit angenehmer und schöner Harmonie entlassen werden.

3.) Wir dürfen niemals zugleich mit dem Cantus, über oder unter dem wir kontrapunktieren, mit derselben perfekten Vereinigung steigen oder fallen, wie mit dem Einklang oder der reinen Quint oder reinen Oktav oder ihnen entsprechenden, obwohl wir dies gut mit verschiedenen perfekten Vereinigungen tun können, weil im ersten Fall der eine dasselbe wie der andere sänge, während die Absicht des Kontrapunkts ist, daß was vom

einen gesungen wird, verschieden ist von dem, was vom anderen gesungen wird.

4.) Wir dürfen nicht fortgesetzt ohne eine perfekte Vereinigung dazwischen mit imperfekten Vereinigungen kontrapunktieren, weil dieses Singen sonst so hart wäre, daß in ihm überhaupt keine Harmonie gefunden würde, in der der Zweck der ganzen Musik zu bestehen scheint.

5.) In perfekten Vereinigungen dürfen wir niemals mi gegen fa noch umgekehrt setzen, weil wir sonst diese Vereinigungen sofort als verminderte oder übermäßige errichten würden, die dissonant sind.

6.) Mit großen oder kleinen imperfekten Vereinigungen können wir zugleich mit dem Cantus, über oder unter dem wir kontrapunktieren, steigen oder fallen, jedoch perfekte Vereinigungen dazwischen setzend, weil daraus ein verschiedener Gesang entsteht und nicht derselbe wegen der Ungehörigkeit (propter ineptitudinem), die die Natur zu den imperfekten Vereinigungen hat, auch wenn dann die Harmonie erfreulich ist.

Zwischen beliebige zwei unmittelbar folgende perfekte Konsonanzen fällt eine imperfekte, wie z.B. zwischen den Einklang und die Quint die Terz, zwischen die Quint und Oktav aber die Sext, zwischen die Oktav und Duodezim die Dezim, usw., und wenn eine Annäherung von einer dieser imperfekten Konsonanzen zu einer perfekten geschieht, zwischen die eine imperfekte Vereinigung gesetzt wird, geschieht eine sehr angenehme Art des Singens, die zu beschreiben sehr schwierig wäre und vielleicht unmöglich.

Dritter Traktat, erstes (und einziges) Kapitel über die fingierte Musik: Die fingierte Musik ist die Bildung oder Lage der Töne an einer Stelle, wo sie nicht zu sein scheinen, nämlich mi zu setzen, wo nicht mi ist, und fa, wo nicht fa ist, usw. Von welcher fingierten Musik man zuerst wissen muß, daß sie niemals außer an der Stelle der Notwendigkeit zu setzen ist.

Die fingierte Musik ist wegen einer gewissen zu färbenden Konsonanz erfunden worden. Alle Komponisten der Gesänge irren hinsichtlich dieser fingierten Musik sehr häufig, weil sie sie oft an einer Stelle verwenden, an der keine Notwendigkeit besteht.

Die Zeichen dieser fingierten Musik sind zwei, nämlich das runde oder weiche b und das quadratische oder harte h. Wo auch immer das runde oder weiche b gesetzt ist, müssen wir den Ton

fa singen, und wo auch immer das quadratische oder harte h gesetzt wird, müssen wir den Ton mi singen; der Grund ist, daß in b fa h mi, in dem eines der beiden b gesetzt wird, unmittelbar vor fa das runde oder weiche b gesetzt und mit fa bedient wird; unmittelbar vor mi aber wird das quadratische oder harte h gesetzt und mit dem Ton mi bedient; und daher singen wir zum runden oder weichen b fa und zum quadratischen h singen wir mi.

Diese beiden Zeichen sind gänzlich gegensätzliche, weil sie auf gänzlich entgegengesetzte Weise verwendet werden, weil das runde oder weiche b das Steigen verkleinert und das quadratische h es vergrößert. Im Gegenteil dazu vergrößert das runde b das Fallen und das quadratische h verkleinert es; und die beiden Zeichen fügen außer dem diatonischen oder großen Halbton nichts hinzu oder nehmen nichts weg, weil der Halbton die Abweichung ist, um die die große Vereinigung die kleine überschreitet. Diese Zeichen müssen immer unmittelbar vor die Note gesetzt werden, die wegen der zu färbenden Konsonanz zu verändern ist, ob sie im Tenor oder im Diskant, auf der Linie oder im Zwischenraum ist, weil jedes solche Zeichen nur der unmittelbar folgenden Note dient.

Diese beiden Zeichen sind zu Oktaven, Quinten und ihnen gleiche je nach dem zu setzen, was zu ihrer Zurückführung auf gute Konsonanzen notwendig hinzuzufügen oder abzuziehen ist, wenn sie vorher Dissonanzen gewesen sind, weil solche Vereinigungen im Kontrapunkt immer große (reine) und konsonante sein müssen.

In imperfekten Vereinigungen sind diese Zeichen auch nach dem zu setzen, was in ihnen beim Zurückführen auf die passende Größe oder Kleinheit notwendig hinzuzufügen oder abzuziehen ist, weil im Kontrapunkt die einen solchen Vereinigungen groß und die anderen klein sein müssen. Man muß jene nehmen, die weniger von der Stelle entfernt ist, zu der man unmittelbar zu gelangen beabsichtigt. Je mehr die imperfekte Konsonanz der perfekten angenähert wird, zu der sie fortzuschreiten beabsichtigt, desto vollkommener und daher angenehmer wird die Harmonie des Gesangs hervorgebracht; Prosdocimus de Beldemandis setzt dafür folgendes Beispiel:

oberer Gesang	g'	fis'	g'	a'		b'	a'	e'		d'	d'	fis'
unterer Gesang	g	a		g		cis'	d'	a		cis'	d'	b	a

g'
g

und beschreibt dasselbe.

Kap. 11: Klangschrittlehren auf der Grundlage der fortgeschrittenen Kontrapunktlehre.

Konsonanzfolgeregeln bildeten eine eigene Kategorie der Kontrapunktlehre, vor allem seit die große Sext nicht mehr unbedingt in die Oktav, die kleine Sext in die Quint, die große Terz in die Quint und die kleine Terz in den Einklang aufgelöst zu werden brauchten, die Folge der Konsonanzen also recht frei geworden war.

Anstelle der Konsonanzfolgeregeln (daß die kleine Terz in den Einklang, die große in die Quint, die große Sext in die Oktav und die kleine in die Quint aufgelöst werden sollten) und der Konsonanzfolgenkette der Folge Einklang - große Terz - Quint - große Sext - Oktav - große Dezim - Duodezim - große Tredezim - Quintdezim usw. über fallendem (Quint - große Sext und Duodezim - große Tredezim über stehenbleibendem) und umgekehrt Quintdezim - kleine Tredezim - Duodezim - kleine Dezim - Oktav - kleine Sext - Quint - kleine Terz - Einklang über steigendem Cantus gab es bei Pseudo-Tunstede Aufzählungen (CS IV, 282 - 294), wie sich die Diskantstimme vom Einklang aus bewegen soll, wenn der Cantus eine Sekund, Terz, Quart und Quint fällt, wenn sie von der Terz, Quint, Sext usw. bis zur Tredezim ausgeht und der Cantus fällt. Bei der Quintdezim angelangt, kehrt Pseudo-Tunstede das Ganze um und zeigt in je einem Kapitel, wie sich die Diskantstimme von den verschiedenen Konsonanzen aus bewegen soll, wenn der Cantus bis einschließlich einer Quint steigt. Es handelt sich um eine Klangschrittlehre auf der Grundlage der fortgeschrittenen Kontrapunktlehre unter Einbeziehung der imperfekten Konsonanzen.

Traktate der Klangschrittlehre auf der Grundlage der fortgeschrittenen Kontrapunktlehre sind folgende - bereits behandelte Traktate: Quartum principale, 1351; Et nota quod septem sunt species concordantiarum videlicet (Philippi de Vitriaco Liber musicalium, CS III, 36b - 41a); Nota quod contrapunctus est fundamentum biscantus et sicut; Est autem unisonus quando duo voces manent in uno (Anonymi 5 De discantu, CS I, 366a - 368b); Post octavam quintam si notae tendunt in altum (Magistri Phillipoti Andreae de contrapuncto quaedam regulae utiles, CS III, 116a - 118b); Theodonus de Caprio, Regule contrapuncti, 1431; Ugolino de Orvieto, Declaratio musicae disciplinae, 1435, Buch II, Kap. 6 ff.; Paulus de Florentia/Paolo da Firenze, Ars ad discantandum contrapunctum.

Noch nicht behandelte Traktate: Ad brevem notitiam contrapuncti nota quod cantus quilibet (Anglès, Fs. J. Wolf S. 12 - gehört nicht zu den Regule in discantu von Nicolaus de Senis; der Traktat verwendet nur Oktav und Quint als Konsonanzen, bezeichnet aber den Satz als Kontrapunkt); Qui veult savoir l'art de deschant il soit savoir (Anonymi XIII Tractatus de discantu, CS III, 496a - 498b); Nota quod quando cantus est equalis unisonus requirit (Nicolaus Burtius, Tractatus secundus, Quadrivium VIII, 1967, S. 45 - 49); Primo igitur sciendum est quod si cantus sit unisonus.

Ad brevem notitiam contrapuncti nota quod cantus quilibet (Nicolaus de Senis, Regule in discantu):[118]

Dieser Traktat besteht in einer reinen Klangschrittlehre mit den Konsonanzen Quint und Oktav. Wenn der Cantus eine Sekund, Terz, Quart oder Quint steigt, beginnt man in der Oktav und geht in die Quint. Bei Quartsprung des Cantus aufwärts wiederholt die hinzugefügte Stimme ihren Ton, bei Quintsprung des Cantus aufwärts steigt sie eine Sekund parallel mit dem Cantus.

Wenn der Cantus eine Sekund, Terz, Quart oder Quint fällt (in der Ausgabe steht beim Terz-, Quart- und Quintsprung abwärts jeweils "steigt" statt "fällt") beginnt man in der Quint und geht in die Oktav. Bei Quartsprung des Cantus abwärts wiederholt die hinzugefügte Stimme ihren Ton, bei Quintsprung des Cantus abwärts fällt sie eine Sekund parallel mit dem Cantus (der am Schluß Tenor genannt wird).

Qui veult savoir l'art de deschant il doit savoir (Anonymi XIII Tractatus de discantu):[119]

Der Verfasser dieses Traktats beginnt mit der Feststellung, daß wer die Kunst des Diskants wissen will, wissen muß, daß es dreizehn Spezies des Gesangs gibt, nämlich Einklang, Halbton, Ganzton, ein Ganzton und ein halber, zwei Ganztöne, zwei Ganztöne und ein halber, drei Ganztöne, drei Ganztöne und ein halber, die eine Quint sind (CS III, 496 fehlen: Halbton mit Quint, Ganzton mit Quint, Ganzton und Halbton mit Quint), zwei Ganztöne (fehlt ebda.: mit Quint), zwei Ganztöne und ein halber mit Quint, die eine Oktav sind.

Danach definiert der Verfasser den Einklang und führt in Solmisationssilben aus, zwischen welchen Tönen sich die genannten

Intervalle jeweils befinden. Beim Halbton führt er zusätzlich aus, daß er zwischen mi und fa einfach zu singen ist oder wenn man sich durch geteilte Manier auf einen Ganzton beschränkt, bei la sol la und sol fa sol. Die mittlere Note ist durch die Kraft eines quadratischen h einen Halbton erhöht, gestützt durch vorher und das Aussprechen wie fa mi fa, weil es sich an gewisser Stelle schickt, wenn das runde b gesetzt ist, fa zu singen, sowohl im Cantus planus wie im Diskant, und wo das quadratische h gesetzt ist, mi zu singen oder den Ton, den es "bewacht", weil das runde b und quadratische h gemacht sind, um aus einem Ganzton einen Halbton und einem Halbton einen Ganzton zu machen.

Danach führt der Verfasser aus, daß aus diesen dreizehn Spezies dreizehn Konsonanzen (acors) gemacht sind, drei perfekte und vier imperfekte und sechs dissonante. Die drei perfekten sind Einklang, Quint und Oktav, die imperfekten sind zwei Terzen und zwei Sexten, die sechs dissonanten sind zwei Sekunden, zwei Quarten und zwei Septen.

Ein Halbton und ein Ganzton sind zwei Sekunden, ein Ganzton und ein halber sowie zwei Ganztöne sind zwei Terzen, zwei Ganztöne und ein halber sowie drei Ganztöne sind zwei Quarten, (CS III, 496b wohl fälschlich: ein Halbton mit Quint sind zwei Septen - richtig:) ein Halbton und ein Ganzton mit Quint sind zwei Sexten, ein Ganzton und ein Halbton sowie zwei Ganztöne mit Quint sind zwei Septen.

Dann führt der Verfasser aus, daß die kleine Terz den Einklang, die große die Quint, die kleine Sext die Quint und die große die Oktav nach sich verlangt, weiter, daß wer die Oktav gegen seinen Tenor nehmen will, fa gegen ut, sol gegen re, la gegen mi singen muß, acht Noten über dem Tenor, und zu solchem gegen fa sol la, wie gegen ut re mi, weil fa sol la für ut re mi gehalten wird. Wer die Quint gegen seinen Tenor nehmen will, muß sol gegen ut, la gegen re oder ganz wie der Tenor fünf Noten darüber singen. Wer die Terz nehmen will, muß mi gegen ut, fa gegen re, sol gegen mi, la gegen fa und im Gegenteil drei Noten darüber oder darunter singen. Wer die Sext nehmen will, der muß re oder la gegen ut, mi gegen re, fa gegen mi, sol gegen fa, la gegen sol, sechs Noten über seinem Tenor singen.

Es folgen Generalregeln: Wer einen guten Diskant machen will, muß mit perfekter Konsonanz beginnen und schließen, d.h. mit dem Einklang, der Quint oder Oktav; er muß beachten, wie sich sein

Tenor bewegt.

Im folgenden handelt es sich um eine Art Klangschrittlehre auf der Grundlage der Kontrapunktlehre: Wenn er am Anfang steigt, wie ut re mi usw., muß die erste die Oktav sein, und wenn der Tenor fällt, wie re ut oder mi ut oder la fa oder la sol, muß die erste die Quint sein, aber wenn es über zusammenhängenden Noten ist(?); und er darf auf keinen Fall zwei Quinten oder Oktaven singen, eine nach der anderen, weder mit seinem Tenor steigen noch fallen, weil es perfekte sind; aber mit imperfekten Konsonanzen, Terzen und Sexten, kann man gut zwei oder drei oder mehr Noten, wie es nötig ist, steigen oder fallen,aber daß es über zusammenhängenden Noten ist, weil es drei Arten von Noten gibt, nämlich zusammenhängende, nicht zusammenhängende und zusammenzuhängen wünschende (désirans appendans).

Zusammenhängende Noten sind solche (Beispiel fehlt), über denen man sowohl am Anfang wie in der Mitte des Diskants Terzen, Quinten oder Sext(en), Oktav(en) singen kann, ebenso (Beispiel fehlt) über denen man die Quint, Oktav oder Terz singen kann.

Nicht zusammenhängende Noten (sind)(Beispiel fehlt), über denen man Oktav Quint oder Quint Terz singen kann. Ebenso kann man über den . . . (CS III, 497b Auslassungspunkte) Oktav Terz usw. singen.

Zusammenzuhängen wünschende Noten liegen vor, wenn der Tenor eine Note oder zwei oder drei (Noten) in richtigem (wirklichem) Schritt steigt und am Schluß eine zusammenhängende ist, alle davor sind zusammenzuhängen wünschende (Beispiel fehlt).

Wenn es am Anfang des Gesangs ist, muß die erste und letzte eine Oktav sein, und die mittleren Sexten oder die erste und letzte eine Quint und die mittleren Terzen, das ist im mittleren Gesang. Die ersten sind Sexten und die letzten Oktaven oder die ersten sind Terzen und die letzte ist eine Quint. Und man darf nicht mehr als zwei oder drei Terzen oder Sexten nacheinander ohne eine mittlere (dazwischen) machen, usw.

Ebenso wenn der Tenor in richtigem oder ohne Schritt wie hier steigt (Beispiel melodische Fortschreitungen Terz - Sext, zweimal eine Sekund, Terz und Sekund aufwärts), muß die erste die Oktav sein, die zweite die Quint, wenn es am Schluß des Gesangs ist (CS III, 497b: fälschlich Punkt), die letzte der Einklang, wenn es der mittlere Gesang ist, die letzte die Terz. Wenn der Tenor eine Note im Schritt steigt wie hier (Beispiel

zweimal drei Sekundschritte aufwärts), wenn es am Schluß des Gesangs ist, Oktav, Quint, Terz, Einklang. Wenn es die Mitte ist, Oktav, Terz oder Quint und die anderen Terzen.

Ebenso wenn die letzte außerhalb des Schrittes ist, wie hier (Beispiele zwei Sekundschritte und ein Terzschritt aufwärts, drei Sekundschritte aufwärts), Oktav, Quint oder Terz und die letzte Terz unter dem Tenor oder die erste Oktav und die anderen mittleren Sexten und die letzte Terz, und wenn es am Schluß des Gesangs ist, die letzte der Einklang.

In jeder steigenden Ligatur, wenn der Tenor insgesamt fünf oder sechs Noten steigt, muß man die Ordnung der drei oder vier oben genannten einhalten, usw.

Ebenso wenn der Tenor drei Noten im richtigen Schritt fällt wie hier (drei Beispiele zwei Sekundschritte aufwärts), (CS III, 498a wohl fälschlich Punkt und Abschnitt) wenn es der Anfang des Gesangs ist, Oktav Sext Oktav oder Quint Terz Quint; wenn es in der Mitte ist, Sext Sext Oktav oder Terz Terz Quint oder Terz Sext Oktav, usw.

Wenn es außerhalb des Schrittes ist wie hier (drei Beispiele Terz- und Sekundschritt abwärts, Sekund- und Terzschritt abwärts zweimal) Terz Sext Oktav.

Wenn der Tenor vier Noten in richtigem Schritt fällt wie hier (drei Beispiele drei Sekundschritte abwärts), (CS III, 498b wohl fälschlich Punkt und Abschnitt) gibt es drei Diskante, wenn es der Anfang des Gesangs ist, nämlich: Oktav Sext (CS III, 498b: fehlt noch einmal Sext) Oktav oder Quint Terz Terz Quint oder Quint Terz Sext Oktav.

Wenn es im mittleren Gesang ist, gibt es sechs Diskante, drei Sexten und die letzte Oktav oder drei Terzen und die letzte Quint oder Sext Oktav Sext Oktav oder Terz Quint (CS III, 498b: fehlt Sext Oktav) oder Terz Terz Sext Oktav (fehlt eine Möglichkeit); wenn der Tenor fünf oder sechs Noten fällt, kann man die vorher genannte Ordnung von drei oder vier anwenden.

Ebenso im Gesang von drei Ausnahmen, von denen die erste ist, wenn der Tenor re fa (re) oder sol mi (sol) hat, wie hier (zwei Beispiele jeweils steigende und fallende Terz) und der Diskant wäre Oktav Quint Oktav, was ist sol fa sol oder la sol la. Die mittlere Note ist nicht erhöht.

Die zweite ist, wenn der Tenor zwei Ganztöne und einen halben (eine Quart) fällt wie hier (Beispiel dreimal die fallende Quart), (CS III, 498b wohl fälschlich Punkt und Abschnitt) wenn

die erste Note die Terz ist, muß und will er besser eine (Stufe) fallen, um eine Quint zu haben, als zwei (Stufen) zu steigen, um die Oktav zu haben, weil die Terz im Vorbeigehen (en parchon) und in Blüten (flours) ist.

Ebenso die dritte Ausnahme, wo der Tenor zwei Ganztöne und einen Halbton (eine Quart) steigt wie hier (Beispiel dreimal die steigende Quart), (CS III, 498b wohl fälschlich Punkt und Abschnitt) wenn die erste die Dezim ist, läßt und will er besser eine (Stufe) steigen, um die Oktav zu haben, als zwei (Stufen) zu fallen, um die Quint zu haben.

Nota quod quando cantus est aequalis unisonus requirit (Nicolaus Burtius, Tractatus secundus):[120]

Dieser Traktat enthält eine Klangschrittlehre auf der Grundlage eines Konsonanzenbestandes bis zur Doppeloktav unter Einschluß der imperfekten Konsonanzen (alle Regeln sind auch in Notenbeispielen ausgeführt), wie folgt: Über Tonwiederholung des Cantus aufwärts (c c d d e e f f usw. - wahrscheinlich kommt es mehr auf das Steigen als auf die Tonwiederholung an) verlangt der Einklang die Terz und kann die Quint haben, die Terz die Quint, diese die Oktav, diese die Dezim, diese die Duodezim und diese die Quintdezim (über dem steigenden Cantusschritt lautet also die Folge Terz - Einklang, Quint - Einklang, Quint - Terz, Oktav - Quint, Dezim - Oktav, Duodezim - Dezim, Quintdezim - Duodezim) und umgekehrt (das Ganze ebenso fallend).

Über Tonwiederholung und folgendem Sekundfall des Tenors verlangt der Einklang die Terz und die Terz die Sext oder den Einklang, und die Quint verlangt die Sext oder Oktav, die Oktav die Dezim oder Sext, die Dezim die Oktav und kann auch die Tredezim haben, und die Duodezim verlangt die Dezim oder Tredezim wie hier gezeigt. (Die Folgen lauten also Einklang - Terz - Quint, Terz - Einklang - Quint, Quint - Sext - Oktav, Quint - Terz - Quint, Oktav - Dezim - Duodezim, Oktav - Sext - Oktav, Dezim - Oktav - Duodezim, Dezim - Tredezim - Quintdezim).

Wenn der Cantus oder Tenor eine Quart steigt, verlangt die Quintdezim die Dezim oder Oktav und kann auch die Duodezim haben. Und die Duodezim verlangt die Oktav und die Dezim die Duodezim, die Dezim die Quint und die Oktav die Quint oder Terz und die Quint die Terz oder den Einklang. (Bei Quartsprung des Cantus oder Tenors aufwärts lauten also die Folgen Quintdezim - Dezim, Quintdezim - Oktav, Quintdezim - Duodezim = Tonwieder-

holung der Kontrapunktstimme, Duodezim - Oktav, Dezim - Quint, Oktav - Quint, Oktav - Terz, Quint - Terz und Quint - Einklang.

Im folgenden wird auf die Wiedergabe der Regeln verzichtet und werden nur die Fortschreitungen genannt: Bei Sekundschritt des Cantus oder Tenors abwärts lauten die Folgen Einklang - Terz, Einklang - Quint, Terz - Quint, Sext - Oktav, Oktav - Dezim, Dezim - Duodezim, Tredezim - Quintdezim.

Bei Terzfall des Cantus oder Tenors lautet die Folge Einklang - Terz, Einklang - Quint, Terz - Quint, Terz - Oktav, Quint - Oktav, Oktav - Dezim, Oktav - Duodezim, Dezim - Duodezim, Duodezim - Quintdezim.

Bei Quartfall des Cantus oder Tenors lauten die Folgen Einklang - Quint, Einklang - Oktav, Terz - Oktav, Quint - Oktav, Quint - Dezim, Oktav - Duodezim, Dezim - Quintdezim, Duodezim - Quintdezim.

Weiterhin ist zu bemerken, daß zwei imperfekte Spezies, nämlich zwei Terzen, Sexten und Dezimen steigend einander folgen können und nicht mehr. Fallend aber drei oder vier oder mehr immer nur, wenn perfekte Spezies folgen.

Es werden also folgende Schritte des Cantus bzw. Tenors behandelt: Tonwiederholung, Sekundfall, Terzfall und Quartfall sowie Quartsprung des Cantus nach oben - eine sehr ungleiche Berücksichtigung steigender Cantus- oder Tenorschritte. Die Lehre dieses Traktats ist der der Regule de contrapuncto des Theodonus de Caprio sehr ähnlich.

Primo igitur sciendum est quod si cantus sit unisonus:[121]

Dieser Traktat besteht aus einer Klangschrittlehre, durchsetzt mit Konsonanzfolgeregeln und einer allgemeinen Diskant- bzw. Kontrapunktlehre. Er beginnt mit einer reinen Klangschrittlehre mit Oktav und Quint als Konsonanzen.

Die Folge lautet bei Tonwiederholung, Quartsprung nach oben, Ganztonschritt, Halbtonschritt, Quintsprung des Cantus nach oben jeweils Oktav - Quint und umgekehrt. Dabei wird der Diskant als discantus octave bzw. quinte bezeichnet und sein für die Folge erforderlicher Schritt genannt. Darüberhinaus darf der Discantus quinte noch eine Sekund in den Einklang fallen (aus der Quint bei Quartsprung des Cantus nach oben), wie von der Oktav in die Quint(?).

Anschließend wird ausgeführt, daß die Terz im Diskant zweifach vorkommt, groß und klein. Groß im Auseinandergehen in die

Quint, klein im Zusammengehen in den Einklang, was jedoch auch zu anderen geschehen kann.

Wie die Terz zur Quint, verhält sich die Sext zur Oktav. Die Sext darf nicht vorkommen, wenn ihr nicht unmittelbar die Oktav folgt. Eine Regel ist nämlich, daß wir von der Oktav in die Sext wie in die Quint immer einen kleinen Ton fallen müssen.

Es folgen wieder Klangschrittregeln mit imperfekten Konsonanzen: Wenn der Cantus eine große Terz steigt, muß der Oktavdiskant eine verminderte Quart (durch h quadrum) fallen, um die große Terz zu erreichen. Zweitens, wenn der Cantus eine Quart steigt, fällt der Oktavdiskant eine kleine Terz in die große Terz und umgekehrt. Drittens, wenn der Cantus eine Quint steigt, fällt der Oktavdiskant einen Halbton zur großen Terz und umgekehrt.

Man muß auch wissen, daß bei jeder Spezies, die der Cantus steigt, der Quintdiskant einen Ton mehr zur Sext steigt "wie die Musik und umgekehrt". Ebenso muß man wissen, daß es von der Oktav zur Doppeloktav ebenso erlaubt ist, zu diskantieren, wie vom Einklang zur Oktav. Aber es ist zu beachten, daß der Diskantor aus der imperfekten keine perfekte Konsonanz machen darf, wie wenn der Cantus eine kleine Terz fällt, der Quintdiskant stehenbleibt, um die Oktav zu haben.

Besonders zu beachten ist, daß wenn der Cantus einen Ganztonschritt steigt, der Diskant in der großen Dezim eine Quint in die Quint fällt und umgekehrt. Zweitens, wenn der Cantus eine große Terz steigt, fällt der Diskant in der großen Dezim eine Quart in die Quint und umgekehrt, und dadurch kann der Diskant in der großen Dezim zu diesen Spezies gehalten werden, wenn es wohl betrachtet wird.

Es folgt noch einmal eine Aufstellung über das gleiche Verhältnis von Einklang zu Quint wie Oktav zu Duodezim, Einklang zu kleiner und großer Terz wie Oktav zu kleiner und großer Dezim, Oktav zu Quint wie Sext zu großer Terz, Quint zu Einklang wie große Dezim zu Sext, große Dezim zu Terz wie Duodezim zu Quint und Schlußformel.

Kap. 12: Diminutionslehren.

Einen Hinweis auf die Diminution im Kontrapunkt gibt der bereits besprochene Traktat Volentibus introduci in arte(m) contrapuncti id est nota (Ars contrapunctus secundum Philippum de Vitriaco, CS III, 23a - 27b, besonders 27a).

s. 189
- 92

Ausgesprochene Diminutionslehren bieten folgende bereits herangezogenen Traktate: Quando tenor ascendit et discantor est in octava (in Nicolaus de Senis, Regule in discantu, Anglès, Fs. J. Wolf S. 11 bzw. 12 - 13; Diminution auf der Grundlage der Klangschrittlehre der Traktatgruppe A); Petrus dictus Palma ociosa, Compendium de discantu mensurabili, 1336 (J. Wolf, SIMG XV, 1913/14, S. 504 - 534, besonders S. 516 - 534); Antonius de Leno, Regulae de contrapunto, um 1400 (CS III, 307a - 321a, besonders 318b - 321a; A. Seay, Antonius de Leno, Regulae de contrapuncto, Critical Texts: Number One).

S. 69 - 70
S. 154 - 63
S. 227 - 31

Ein Hinweis auf die Diminution in einem noch nicht erörterten Traktat findet sich in: Consonantie contrapuncti demonstrativi ad oculum sunt sex (Anonymi VIII Regulae de contrapuncto, Teil a, CS III, 409a - 410b, besonders 409a, fünfte Regel - s.u.).

S. 275 - 76

Eine ausgesprochene Diminutionslehre bietet der noch nicht besprochene Traktat De diminutione contrapuncti, 2. Teil von Cum notum sit (Ars contrapuncti secundum Johannem de Muris, CS III, 59a - 68b, besonders 62b - 68b).

Diminution impliziert auch der Traktat Et primo de syncopatione cuiuslibet notae unde sciendum est, 2. Teil von Et primo de contrapuncto plano pro cuius intellectu (Anonymi XI Tractatus de musica plana et mensurabili, CS III, 464b - 465b).

De diminutione contrapuncti (2. Teil von Cum notum sit - Ars contrapuncti secundum Johannem de Muris)(Fassung Florenz und Faenza - ohne Wiedergabe der Beispiele):[122]

Zuerst muß man wissen, daß der Kontrapunkt entweder im Tempus maior oder minor geschieht. Wenn der Kontrapunkt im Tempus perfectum maior geschieht, kann er von einer Brevis geteilt werden. Der Grund ist, daß die perfekte Brevis maior drei Semibreven gilt. Daher kann sie in drei Teile geteilt werden, wie hier, Beispiel.

(Faenza: Es folgt über die Diminution des Kontrapunkts. Es folgt über seine Diminution. Vorzüglich muß man wissen, daß der Kontrapunkt entweder im Tempus perfectum maior oder im Tempus imperfectum minor geschieht. Wie man daher die erste Folgerung hat, wenn also der Kontrapunkt im Tempus perfectum maior geschieht, kann er von einer perfekten Brevis und einer anderen perfekten Semibrevis geteilt werden. Der Grund ist, weil die perfekte Brevis maior drei Semibreven gilt; daher kann

sie in drei Teile geteilt werden.)

Und so ist zu bemerken, daß Teilen und Imperfizieren etwas verschiedenes ist, weil jede Note geteilt werden kann, sowohl die perfekte als auch die imperfekte, aber sie kann nicht imperfiziert werden außer der perfekten allein und so hat sie sich mehr zu teilen als zu imperfizieren.

(Faenza: Und so ist zu bemerken, daß Teilen und Imperfizieren etwas verschiedenes ist, weil jede beliebige Note geteilt werden kann, sowohl die perfekte als auch die imperfekte, aber sie - die imperfekte - kann nicht imperfiziert werden. Nur die perfekte kann imperfiziert werden, und so hat sie sich mehr zu teilen als zu imperfizieren, wie hier offenbar ist, Beispiel.)

Die zweite Folgerung ist, daß der Kontrapunkt bisher im Tempus perfectum maior durch die vorgenannte Regel gleicherweise in drei perfekte Semibreven geteilt werden kann, wie hier, Beispiel.

(Faenza: Die zweite Folgerung ist, daß der Kontrapunkt bisher im Tempus perfectum maior gleicherweise durch die vorgenannte Regel in drei perfekte Semibreven geteilt werden kann, wie hier, Beispiel.)

Die dritte Folgerung ist, daß der Kontrapunkt in diesem Tempus in drei Semibreven und eine Minima geteilt werden kann, und dies hinsichtlich jedes Teils. Der Grund ist, daß jeder Teil perfekt ist, weil jeder drei Minimen gilt; also ist jeder in drei gleiche Teile teilbar, wie hier offenbar ist, Beispiel.

(Faenza: Die dritte Folgerung ist, daß der Kontrapunkt in diesem Tempus in drei Semibreven und eine Minima geteilt werden kann, und dies hinsichtlich eines seiner Teile. Der Grund ist, daß jeder beliebige Teil perfekt ist, also jeder beliebige drei Minimen gilt, und jeder in drei Teile teilbar ist, wie hier offenbar ist, Beispiel.)

Die vierte Folgerung ist, daß im vorgenannten Tempus in drei Semibreven und zwei Minimen geteilt werden kann, und dies hinsichtlich seiner zwei Teile, wie in diesem Beispiel, Beispiel.

(Faenza: Die vierte Folgerung ist, daß der Kontrapunkt in drei Semibreven und in zwei Minimen geteilt werden kann, und dies hinsichtlich zweier seiner Teile, wie hier, Beispiel.)

Die fünfte Folgerung ist, daß der Kontrapunkt noch in drei Semibreven und drei Minimen geteilt werden kann und dies hinsichtlich dreier Teile im genannten Tempus, wie hier, Beispiel.

(Faenza: Die fünfte Folgerung ist, daß der Kontrapunkt noch

in drei Semibreven und drei Minimen geteilt werden kann, und dies hinsichtlich seiner drei Teile, wie hier folgt, Beispiel.)

Die sechste Folgerung ist, daß in solchem Tempus der Kontrapunkt von zwei Semibreven und fünf Minimen geteilt werden kann, und dies hinsichtlich eines seiner Teile, wie hier folgt, Beispiel.

(Faenza: Die sechste Folgerung ist, daß in solchem Tempus der Kontrapunkt von zwei Semibreven und fünf Minimen geteilt werden kann, und dies hinsichtlich eines seiner Teile, wie hier folgt, Beispiel.)

Die siebte Folgerung ist, daß der Kontrapunkt in solchem Tempus von einer Semibrevis und sieben Minimen geteilt werden kann, und dies hinsichtlich seiner zwei Teile, wie hier ein Beispiel folgt, Beispiel.

(Faenza: Die siebte Folgerung ist, daß der Kontrapunkt in solchem Tempus von einer Semibrevis und sieben Minimen geteilt werden kann, und dies hinsichtlich zweier seiner Teile, wie hier das Beispiel folgt, Beispiel.)

Die achte Folgerung ist, daß der Kontrapunkt in solchem Tempus in neun Minimen geteilt werden kann, und dies hinsichtlich aller seiner Teile, wie hier folgt, Beispiel.

(Faenza: Die achte Folgerung ist, daß der Kontrapunkt in solchem Tempus in neun Minimen geteilt werden kann, und dies hinsichtlich aller seiner Teile, wie hier folgt, Beispiel.)

Bemerke, daß ein solcher Kontrapunkt im Tempus perfectum maior nicht weiter geteilt werden kann.

(Faenza: Bemerke, daß ein solcher Kontrapunkt im Tempus perfectum maior nicht weiter geteilt werden kann.)

Über den im Tempus minor gemachten Kontrapunkt: Die erste Folgerung ist diese, daß der Kontrapunkt im Tempus perfectum minor von einer Brevis und einer imperfekten Semibrevis durch die oben bezeichnete Rechnung geteilt werden kann, wie im folgenden das Beispiel offenbar ist, Beispiel.

(Faenza: Über den im Tempus minor gemachten Kontrapunkt: Die erste Folgerung ist diese, daß der Kontrapunkt im Tempus perfectum minor von einer Brevis und einer imperfekten Semibrevis durch die oben bezeichnete Rechnung geteilt werden kann, wie im folgenden das Beispiel offenbar ist, Beispiel.)

Die zweite Folgerung ist, daß der Kontrapunkt im genannten Tempus durch drei Semibreven geteilt werden kann, wie hier das Beispiel zeigt, Beispiel.

(Faenza: Die zweite Folgerung ist, daß der Kontrapunkt im perfekten Tempus minor von drei Semibreven geteilt werden kann, wie hier das Beispiel folgt, Beispiel.)

Die dritte Folgerung ist, daß der Kontrapunkt im genannten Tempus durch zwei Semibreven und zwei Minimen geteilt werden kann, wie hier das Beispiel offenbart, Beispiel.

(Faenza: Die dritte Folgerung ist, daß der Kontrapunkt im genannten Tempus perfectum minor von zwei Semibreven und zwei Minimen geteilt werden kann, und dies hinsichtlich eines seiner Teile - CS III, 65b unten kein Hinweis auf ein Beispiel und kein Beispiel.)

Die vierte Folgerung ist, daß der Kontrapunkt im vorgenannten Tempus durch eine imperfekte Semibrevis und vier Minimen geteilt werden kann, wie hier, Beispiel.

(Faenza: Die vierte Folgerung ist, daß der Kontrapunkt im vorgenannten Tempus durch eine imperfekte Semibrevis und vier Minimen geteilt werden kann, wie hier, Beispiel.)

Die fünfte Folgerung ist, daß der Kontrapunkt im vorgenannten Tempus durch sechs Minimen geteilt werden kann, wie hier offenbar ist, Beispiel.

(Faenza: Die fünfte Folgerung ist, daß der Kontrapunkt im vorgenannten Tempus durch sechs Minimen geteilt werden kann, wie hier offenbar ist, Beispiel.)

Es folgt über das Tempus imperfectum maior, von dem hier die erste Folgerung stattfindet: Der Kontrapunkt im Tempus imperfectum (CS III, 66a fälschlich: perfectum) maior kann durch eine Brevis und eine andere Minima geteilt werden, wie hier offenbar ist, Beispiel.

(Faenza: Es folgt über das Tempus imperfectum maior und die erste Folgerung ist diese, daß der Kontrapunkt im Tempus imperfectum maior von einer Brevis und einer Minima geteilt werden kann - hier und in den Folgerungen 2 - 5 kein Hinweis auf ein Beispiel und keine Beispiele.)

Die zweite Folgerung ist, daß der Kontrapunkt in solchem Tempus in zwei perfekte Semibreven geteilt werden kann, wie hier unten, Beispiel.

(Faenza: Die zweite Folgerung ist, daß der Kontrapunkt im Tempus imperfectum maior durch zwei perfekte Semibreven geteilt werden kann.)

Die dritte Folgerung ist, daß der Kontrapunkt im vorgenannten Tempus durch eine Minima und zwei Semibreven geteilt werden

kann, wie hier, Beispiel.

(Faenza: Die dritte Folgerung ist, daß der Kontrapunkt im Tempus imperfectum maior von einer Minima und zwei Semibreven geteilt werden kann.)

Die vierte Folgerung ist, daß der Kontrapunkt im genannten Tempus durch zwei Semibreven und zwei Minimen geteilt werden kann, wie hier offenbar ist, Beispiel.

(Faenza: Die vierte Folgerung ist, daß der Kontrapunkt im Tempus imperfectum maior von zwei Semibreven und zwei Minimen geteilt werden kann.)

Die fünfte Folgerung ist, daß der Kontrapunkt im selben Tempus durch vier Minimen und eine Semibrevis geteilt werden kann, wie hier, Beispiel.

(Faenza: Die fünfte Folgerung ist, daß der Kontrapunkt im Tempus imperfectum maior in vier Minimen und von einer Semibrevis geteilt werden kann.)

Die sechste Folgerung ist, daß der Kontrapunkt im vorgenannten Tempus durch sechs Minimen geteilt werden kann, wie hier unten, Beispiel.

(Faenza: Die sechste Folgerung ist, daß der Kontrapunkt im Tempus imperfectum maior in sechs Minimen geteilt werden kann. Die Beispiele aller sind hier von allen Folgerungen nacheinander offenbar, Beispiele.)

Es folgt das Tempus imperfectum minor, über das hier die erste Folgerung sei: Der Kontrapunkt im Tempus imperfectum minor kann durch zwei Semibreven geteilt werden, wie hier, Beispiel.

(Faenza: Es folgt über das Tempus imperfectum minor und die erste Folgerung ist diese, daß der Kontrapunkt im Tempus imperfectum minor von zwei Semibreven geteilt werden kann - Beispiele und entsprechende Hinweise zu den Folgerungen 1 und 2 am Schluß der dritten Folgerung.)

Die zweite Folgerung ist, daß der Kontrapunkt im vorgenannten Tempus durch eine Semibrevis und zwei Minimen geteilt werden kann, wie hier, Beispiel.

(Faenza: Die zweite Folgerung ist, daß der Kontrapunkt im Tempus imperfectum minor von einer Semibrevis und zwei Minimen geteilt werden kann.)

Die dritte Folgerung ist, daß der Kontrapunkt im selben Tempus in vier Minimen geteilt werden kann, wie hier im folgenden Blatt folgt. Und dies genügt über die Folgerungen des Kontra-

punkts hinsichtlich aller Tempora. Es folgt das Beispiel, Beispiel.

(Faenza: Die dritte Folgerung ist, daß der Kontrapunkt im Tempus imperfectum - minor - in vier Minimen geteilt werden kann, und es genügt das hier über die Folgerungen des Kontrapunkts hinsichtlich aller Tempora Gesagte; nämlich welche die Kantoren im dreifachen und zweifachen verwenden, nicht daß das Tempus jener für sich wäre, sondern im Tempus gut gemachte Diminution ist; aber wenn man wissen will, in welchem Tempus die Diminution gemacht ist, sehe und suche man in seinen Diminutionen; und hier die Beispiele aller genannten, Beispiele.)

Et primo de syncopatione cuiuslibet notae unde sciendum est (2. Teil von Et primo de contrapuncto plano pro cuius intellectu - Anonymi XI Tractatus de musica plana et mensurabili):[123]

Und über die Synkopation jeder Note muß man zuerst wissen, daß wir gegen die perfekte Brevis sechs Minimen machen können, so daß von jenen Minimen der dritte Teil schlecht (dissonant) und nicht gut ist, weil früher gesagt worden ist, daß es nur fünf Spezies des Kontrapunkts gibt. Aber im Diskant gibt es mehr, weil die Quart und Sept im Diskant Spezies sein können, und dies in Synkopationen, weil der Diskant die erste Melodie der Worte oder Stimmen komponieren darf.

Zu bemerken: Man setze nicht die Sext mit der Oktav; sie folgt ohne eine andere natürliche Konsonanz mit einem Schritt fallend, wie, Beispiel: d' c' d'
d e d .

Weiter muß man wissen, daß wenn die Synkopation gegen eine Semibrevis geschieht, dann die erste keine gute Spezies sein darf, die zweite kann nach Belieben sein, und dies über die gute Spezies nach dem, was die Melodie verlangt und danach, daß die Quint gut nach der Sext geschehen kann und umgekehrt, und wo es auch immer gefällt, kann die Sext gesetzt werden, und ebenso alle anderen Konkordanzen.

Aber es wird noch jene Regel eingehalten, die vorher im Kontrapunkt genannt worden war, nämlich daß keine zwei gleiche perfekte Spezies nacheinander mit dem Tenor steigend oder fallend zu folgen haben; sondern in derselben Linie oder im selben Zwischenraum können drei, vier oder fünf oder mehr geschehen. Gleicherweise drei oder vier Oktaven. Gleicherweise können zwei Sexten geschehen, drei, usw., Terzen. Aber dies, wenn der Tenor eine Longa oder Maxima auf derselben Linie oder im

selben Zwischenraum hat, weil es weder notwendig noch schön ist, alle Semibreven zu synkopieren, weil keine schöne Melodie, usw.

Zu bemerken, daß auch der Diskant in einer perfekten Spezies begonnen werden muß, nämlich guter gestochener Terz (? - in bona tertia puncta), in Tönen (Ganztönen? - tonis) oder einer Sext und beendet werden. Und der Diskant will nicht immer die nächsten Konkordanzen haben, sondern will sie nach der Melodie der Worte haben, und es ist auch achtzugeben, daß die Spezies einander gegenseitig verlangen; nämlich nach dem Einklang die Terz, nach der Terz die Quint, nach der Quint die Sext, nach der Sext die Oktav, nach der Oktav usw., und dies in Breven und Semibreven, nicht in Minimen, usw.

Weiter muß man wissen, daß der Diskant in ungleich(zahlig)en Tönen (Tonarten) nicht über die Quintdezim über dem Schluß des Tenors steigen kann; das ist, wenn der Tenor des ersten Tones (der ersten Tonart) wäre, kann der Diskant bis D la sol steigen und anders bis E la und darüber, dies aber selten. Aber wenn der Tenor des dritten Tones (der dritten Tonart) wäre, dann kann der Diskant bis zur Tredezim und darüber steigen, aber selten; aber wenn er des fünften Tones (der fünften Tonart) wäre, dann kann er bis zur Quintdezim steigen, aber selten; aber wenn des (der) siebten, dann kann er bis zur Quintdezim steigen, aber selten. Und alle Diskante in ungerad(zahlig)en Tönen (Tonarten) können eine Note unter den Schluß des Diskants (Tenors!) fallen, wenn er in der Oktav beendet wird.

Und zuletzt muß man wissen, daß der Diskant in gerad(zahlig)en Tönen (Tonarten) bis zur zwölften oder dreizehnten Note über dem Schluß des Tenors steigen, aber drei oder vier Noten unter den Schluß jenes Diskants (Tenors!) fallen kann. Das Beispiel ist dem Praktizierenden offenbar.

Kap. 13: Besondere Traktate.

Den Traktat von Johannes Keck, Introductorium musicae, Kap. 4, De sonorum seu vocum consonantia et dissonantia, hat K.-J. Sachs zwar herangezogen, aber nicht behandelt. Er bezeichnet ihn Contrapunctus S. 35 mit Recht als einen "für den Contrapunctus peripheren Zeugen".

Folgende Traktate hat K.-J. Sachs nicht behandelt, also auch nicht ihrer Lehre nach eingeordnet: Consonantie contrapuncti demonstrativi ad oculum sunt sex (Anonymi VIII Regulae

de contrapuncto, Teil a, CS III, 409a - 410a); Item omnis discantus debet incipi et terminari in specie (Anonymi XII Tractatus de musica, Compendium cantus figurati, CS III, 493a/b); Quoniam latens scientia nihil prodest et cito labitur; Discantus enim debet esse contrarius suo tenori; Has notas serva si vis componere cantum; Primo videndum est, quod septem sunt proportiones seu concordantiae (Henrici de Zelandia Tractatus de cantu perfecto et imperfecto, CS III, 113a - 114a); Quoniam homine senescente senescunt et ea.

Den Inhalt dieser Traktate bespreche ich anschließend kurz. Allgemein sei jedoch folgendes vorausbemerkt: Die beiden ersten Traktate weisen hinsichtlich der Aufstellung der Konsonanzen Besonderheiten auf. Der an dritter Stelle besprochene kurze Text begegnet auch in zwei anderen Traktaten (s. die Anmerkung zu diesem Traktat). Der vierte und fünfte genannte Traktat haben gemeinsam, daß sie in einer Kompilation von Traktaten von Fr. Gafurius überliefert sind. Die Besonderheit des an vorletzter Stelle genannten Traktats besteht darin, daß er zuerst mit lateinischen Namen sieben Konsonanzen vom Einklang bis zur Duodezim aufzählt, dann mit griechischen Bezeichnungen innerhalb der Oktav sechs Konkordanzen (Einklang, große Terz, kleine Terz, Quint, große Sext und Oktav) und sechs Diskordanzen (Halbton, Ganzton, Tritonus/übermäßige Quart, Quart, kleine Sext, große Sept, kleine Sept), also zusammen zwölf Spezies nennt. Über seinen weiteren Inhalt sehe man unten S. 278 - 80.

Johannes Keck, Introductorium musicae, Kap. 4, De sonorum seu vocum consonantia et dissonantia:[124]

Der Verfasser bespricht in diesem Kapitel die Proportionen der Konsonanzen, wobei auch der Kontrapunkt erwähnt wird, nämlich daß der Kontrapunkt in den perfekt (Quart, Quint und Oktav) und imperfekt konsonanten (kleine Terz, große Terz, kleine Sext und große Sext - die übrigen werden alle dissonante genannt) zu bestehen genannt wird.

Die Reihenfolge der (perfekten) Konsonanzen ist folgende: Die Oktav als einfachste Konsonanz der verschiedenen Töne und dem Einklang am ähnlichsten, die Quint als den angenehmsten Widerhall habend, weil dem Einklang nicht zu sehr nahekommend wie die Oktav, noch zu sehr sich von ihm entfernend wie die Quart; sie (die Quint) hat den Sitz gleichsam in der Mitte der musikalischen Herrschaft zwischen dem Einklang und der

Dissonanz. Wie aber der Kontrapunkt aus diesen sowohl perfekten wie imperfekten Konsonanzen zu geschehen hat, oder der Diskant, ist nicht der gegenwärtigen Spekulation Sache.

Consonantie contrapuncti demonstrativi ad oculum sunt sex (Anonymi VIII Regulae de contrapuncto, Teil a):[125]

Auf was für eine Art Kontrapunkt sich dieser Traktat bezieht, ist unklar. Mindestens am Schluß scheint es sich um eine Contratenorlehre zu handeln (s. die Literaturangaben in der Anmerkung).

Der Verfasser nennt als sechs Konsonanzen des zum Auge zielenden Kontrapunkts den Einklang, die Terz darüber und darunter, Quart darunter, Quint darüber, Sext darunter und darüber, Oktav darunter und darüber, deren perfekte der Einklang, die Quart, Quint und Oktav sind, imperfekte aber die Terz und Sext, von denen alle diese Regeln gegeben werden: 1.) Wenn der Tenor tief ist, ist der Kontrapunkt hoch und umgekehrt. Und wenn ein mittlerer, der Kontrapunkt gleicherweise; daher sind die hohen Konsonanzen die Sext und Oktav darüber, die tiefen die Sext und Oktav darunter, die mittleren aber der Einklang, die Terz und Quint darüber und auch die Quart darunter.

2.) Der Kontrapunkt wird mit perfekten Konsonanzen begonnen und beendet, außer wenn es wegen einer gewissen Art des sehr schönen Fortschreitens umgekehrt geschieht.

3.) Der Kontrapunkt soll im Vortrag leicht sein, d.h. keine ungeeigneten Sprünge haben.

4.) Mehrere gleiche Töne des Kontrapunkts werden nicht nacheinander gesetzt.

5.) Wenn der Cantus bewegt wird, bleibt der Kontrapunkt im selben Ton und umgekehrt, außer er wird wegen der schöneren Art des Vortrags bewegt.

6.) Wenn der Cantus aufwärts bewegt wird, wird der Kontrapunkt häufiger abwärts bewegt und umgekehrt, besonders mit perfekten Konsonanzen.

7.) Dieselbe Melodie werde nur einmal gesetzt, außer sie wäre schön.

8.) Dieselbe perfekte Konsonanz werde nur einmal gesungen, außer wenn eine andere Konsonanz, ob eine perfekte oder imperfekte dazwischengesetzt wird.

Als besondere Regeln nennt der Verfasser folgende: Jeder Cantus wird entweder gleich (Tonwiederholung) oder abwärts oder

aufwärts bewegt. Wenn gleich, geschieht der Kontrapunkt bei eingehaltenen oben genannten Regeln und schöner Art des Fortschreitens, die die Natur selbst mit dem Gebrauch und der Nachahmung gibt, nach Belieben.

Wenn der Cantus mit Sprung abwärts bewegt wird, geschieht der Kontrapunkt bei eingehaltenen Regeln wie oben nach Belieben; für den Fall, daß er stufenweise abwärts bewegt wird, werden hier besondere Regeln gegeben: 1.) Daß am Schluß des Schrittes der Einklang oder die Quart darunter oder Quint darüber oder Oktav gesetzt wird. Wenn die Quint darüber, ist die Terz oder sind Terzen darüber vorzusetzen. Wenn die Oktav, ist die Sext oder sind Sexten vorzusetzen, aber wenn wir den Einklang meiden wollen, geschieht dies entweder durch die Terz darüber oder Quart darunter. Wenn die Quart, geschieht es mit der Terz darüber. Wenn die Quint, geschieht dies mit der Quint darüber oder Dezim, wenn nicht wegen der Bewegung des Tenors schönere Arten gefunden werden.

Wenn er aufwärts mit Sprung bewegt wird, geschieht der Kontrapunkt wie vorher nach Belieben; wenn stufenweise, werden diese Regeln gegeben: 1.) Daß am Schluß des Schrittes der Einklang oder die Quart darunter oder Oktav darunter gesetzt wird. Wenn der Einklang, ist die Terz oder sind Terzen vorzusetzen. Wenn die Quart, gleicherweise die Terz darüber; und wenn wir die letzte meiden wollen, ist für den Einklang die Terz darunter oder Quint darüber zu setzen; und für die Quart darunter ist der Einklang zu setzen; oder in der vorletzten der Einklang, am Schluß die Quart; und für die Oktav darunter manchmal die Sext darunter.

2.) Daß wenn jemand einen Contratenor anstelle des Accentus vortragen wollte, für die Quart darunter die Quint darunter zu setzen ist. Und unter fallenden Stufen wird oftmals zur vorletzten die Quint darunter gesetzt und zur letzten die Quint darüber oder Oktav darunter (Oktavsprung- oder Quintfallklauselt). Und dies nach dem Bedürfnis des hohen oder tiefen Tenors. Aber zur vorletzten des hoch steigenden Schrittes wird oftmals die Terz darunter und zur letzten die Oktav darunter gesetzt (Kadenz Terz - Oktav über Quintfall der Unterstimme). Auch die anderen Arten des Vortragens sind nach den allgemeinen Regeln.

Item omnis discantus debet incipi et terminari in specie (Anonymi XII Tractatus de musica, Compendium cantus figurati):[126]

Dieser kurze Traktat überrascht durch die Aufzählung der Unterquint als perfekte Spezies, der Quart sowohl als imperfekte wie verbotene Spezies, mit der Feststellung, daß die Zählung der Noten für die zu findenden Spezies immer von oben nach unten erfolgt, außer in der Quart, wo sie aufwärts geschieht, und mit der weiteren Feststellung, daß keine perfekte Spezies sich selbst folgen darf, außer durch die Freiheit der Kantoren und in der Diminution (in der wohl die Freiheit der Kantoren besteht).

Die knappen Regeln, von denen die letzte unverständlich ist, lauten wie folgt: Über den Kontrapunkt. Ebenso muß jeder Diskant hinsichtlich des Tenors in einer perfekten Spezies begonnen und beendet werden. Perfekte Spezies: Einklang, Unterquint, Oktav, Duodezim, Quintdezim. Imperfekte Spezies: Terz, Quart, Sext. Verbotene Spezies: Sekund, Quart, Sept. Ebenso geschieht die Zählung der Noten für seine zu findenden Spezies immer (zweimal im Satz) von oben nach unten, außer in der Quart, wo sie aufwärts geschieht.

Ebenso darf keine perfekte Spezies sich selbst folgen, wie die Quint nach der Quint, außer aus Freiheit der Kantoren. Ebenso können alle perfekte Spezies einander folgen, wie die Quint nach der Oktav usw.; aber keine folgt sich selbst, außer in der Diminution, wie hier: Beispiel CS III, 493b unvollständig. Ebenso können die imperfekten Spezies einander folgen, ohne drei oder vier Terzen oder Sexten setzend (sine ponendo tres vel quattuor - Komma CS III, 493b sinnlos - tertias vel sextas).

Quoniam latens scientia nihil prodest et cito labitur:[127]

Dieser Text bringt nur Definitionen der Termini biscantus und contrapunctus und eine kurze Darstellung dessen, was zur "Güte" ("bonitas") des "biscantus" erforderlich ist, nämlich daß er an sich schöner sein müsse, ohne wiederholte Note, aus nicht verdoppelter Spezies und so abgestuften Konsonanzen ("consonantias sic graduatas").

Nach Sachs, Contrapunctus S. 217, handelt es sich um eine Umarbeitung eines älteren Textes (CS I, 311a), aber ob es sich nicht doch (auch) um die Einleitung des folgenden Traktates handelt?

Discantus enim debet esse contrarius suo tenori:[128]

Dieser Traktat stellt nur Generalregeln auf: Gegenbewegung, Verbot paralleler perfekter Konsonanzen ohne Unterbrechung und Erlaubnis paralleler imperfekter Konsonanzen, Folge kleine Terz - Einklang, große Terz - Quint, große Sext - Oktav, bei tiefer Lage des Tenors Konsonanzen im oberen Teil der guidonischen Hand in der Doppelquint und -oktav, Verbot von mi gegen fa in perfekten Konsonanzen (Einklang, Quint, Oktav, Duodezim, Quintdezim), Erlaubnis von mi gegen fa in imperfekten Konsonanzen (Terz, Sext, Non? und Dezim - wohl Dezim und Tredezim).

Has notas serva si vis componere cantum:[129]

Dieser Traktat ist in Hexametern mit entsprechenden Notenbeispielen abgefaßt. Seine Regeln bedeuten: Verbot paralleler Oktaven (das wohl auch das paralleler Quinten und Einklänge beinhaltet - Beispiel nur parallele Oktaven), Erlaubnis der Folge Oktav - Quint in Gegenbewegung (Beispiel Oktav - Quint, Quint - Oktav, Oktav - Quint, Oktav - Quint, die beiden ersten in Parallel-, die dritte in Gegenbewegung und die letzte in Seitenbewegung bei stehenbleibendem Tenor), Erlaubnis von bis zu drei parallelen imperfekten Konsonanzen (Beispiel drei parallel fallende Terzen - Quint in Gegenbewegung, Terz - Quint in Gegenbewegung - zwei parallel fallende Terzen - Quint wie vorher, Terz - Oktav in Gegenbewegung - drei parallel steigende Terzen - Quint wie vorher), Gebot der Folge Sext - Oktav und Terz - Quint (Beispiel Sext - Oktav in Gegen- und fallender Parallelbewegung, Terz - Quint - Quint - Sext - Oktav in Gegen-, Parallel-, Seiten- und Gegenbewegung), Gebot der Folge Terz oder Quint - Oktav (Beispiel Terz - Oktav - Quint - Oktav - Terz - Oktav - Quint - Oktav, die drei ersten in Gegen-, die letzte in Parallelbewegung), Gebot der Folge Sext - Quint, das indirekt die Anerkennung der kleinen Sext als Konsonanz bedeutet (Beispiel Sext - Quint - Quint, die beiden ersten in Seitenbewegung über stehenbleibendem Tenor, die beiden letzten in Parallelbewegung).

Primo videndum est, quod septem sunt proportiones seu concordantiae (Henrici de Zelandia Tractatus de cantu perfecto et imperfecto):[130]

In diesem Traktat wird behandelt, was die Proportionen sind

und worin sie bestehen, die Definition der Musik, zwei Regeln des Diskants, die Solmisationssilben und der Baum der Musik, der wahre Sänger und die Kunst der Musik, wie folgt: Es gibt sieben Proportionen oder Konsonanzen, nämlich Einklang, Terz, Quint, Sext, Oktav, Dezim und Duodezim. Diese Proportionen können durch dreizehn Saiten (ein)geteilt werden und werden (ein)geteilt, in sieben Konkordanzen und sechs Diskordanzen. Sechs Konkordanzen sind Einklang, große Terz, kleine Terz, Quint, große Sext und Oktav. Sieben Diskordanzen sind Halbton, Ganzton, Tritonus (übermäßige Quart), Quart, kleine Sext, große Sept, kleine Sept.

Einige dieser Proportionen oder Konkordanzen sind perfekte, einige imperfekte und einige mittlere. Perfekte sind Einklang, Oktav, weil sie natürlicherweise konsonieren. Imperfekte sind Terz, Sext und Dezim. Mittlere sind Quint und Duodezim, weil diese weniger sind als perfekte und weniger als imperfekte(?).

Der Verfasser beschreibt dann nacheinander den Einklang, die Terz (große und kleine), den Ganzton, Halbton, die Quint, (große) Sext, Oktav, Dezim und Duodezim.

Die Musik ist die verschiedene gegenseitige Anordnung der Töne. In der Musik wird eine Doppeloktav mit einer Sext gefunden. Ebenso werden zwei Zeichen eingeteilt, b und ♮.

Jeder Diskant muß in perfekten oder mittleren begonnen und beendet werden. Zwei oder mehr perfekte können ohne eine mittlere oder imperfekte dazwischen gleicherweise steigend oder fallend gesetzt werden.

Es sind sechs Schritte, mit denen die ganze musikalische Kunst gesungen wird, nämlich ut re mi fa sol la usw. (sic!). Und die Skala ihrer linken Hand, in der die Schritte gesetzt werden, ist auch der Baum der Musik, von dem wir die Frucht mit Zweigen annehmen, durch welche Frucht und Zweige wir singen lernen; daher sind die Zweige die Finger und ihre Frucht die Noten, usw.

Jener wird eigentlich künstlerischer und nicht gebräuchlicher Gesang genannt, daher der Vers: Der Sänger ist ein Tier, der nicht mit Kunst, sondern aus Gebrauch singt; nicht die Stimme oder die Lehre (documentum) macht den Sänger durch Kunst. Daher geschieht die Kunst nicht nach dem Willen (ad voluntatem), sondern nach der Vernunft (ad rationem), weil, wenn die Kunst nach dem Willen geschähe, sie dann für nichts gehalten würde; wenn sie nach Vernunft geschieht, zeigt sie,

daß wir durch jeden beliebigen Gesang und durch jede beliebigen Noten wieder Vernunft von uns geben (reddamus), usw.

Quoniam homine senescente senescunt et ea:[131]

Die Kontrapunktlehre dieses Traktats ist von den Herausgebern K.-W. Gümpel und K.-J. Sachs (AfMw XXXI, 1974, S. 87 - 115, III. Kommentar, S. 98 - 115) so ausführlich besprochen worden, daß sich eine eigene Besprechung erübrigt. Ich halte den Traktat jedoch für so wichtig, daß ich hier folgende Übersetzung von der zweiten Hälfte des allgemeinen Vorworts an einfüge: Daher von seinen Schülern mehrfach gebeten, daß der Verfasser, was er von seinen Lehrern gehört und aus vielen Schriften gefunden hat, was nützlich ist, was kurz ist, was zur Kunst des Diskants gehört, jenen verbindet, gewisse Regeln, nicht viele, sondern wenige, nicht seines, sondern des Geistes der Weisen am meisten mit ihren Beispielen unter der Verbesserung seiner und anderer Lehrer ausgearbeitet hat, zuerst nämlich zwei Bezeichnungen setzend, die eines und dasselbe zu bedeuten genannt werden, nämlich Kontrapunkt und Diskant. Ein gewisser Versemacher nimmt die letzte Bezeichnung mit diesen Versen an, die folgen, in denen die Ordnung des Diskants erkannt wird: Qui velud oppositus/ordo estet aut sonitus/Est concors ordo game, quod sexta/petit octave/Perfectas similes et eis fa mi fa simus arces (Der wie die entgegengesetzte Ordnung oder der Klang stehe. Es ist die einträchtige Ordnung der Leiter, daß die Sext zur Oktav strebt, gleiche perfekte und von ihnen vermeidet man zugleich fa mi fa). Er aber nimmt die Bezeichnung Kontrapunkt an, die mehr von vielen und richtig verwendet wird. Und zuerst was der Kontrapunkt ist, zweitens was seine Spezies sind, drittens über ihre Einteilung, viertens aus welchen sie bestehen, fünftens werden einige Regeln, nämlich über ihre Ordnung gesetzt.

Es folgt über das erste: Kontrapunkt oder Diskant ist der zugleich in einen harmonischen Körper hervorgebrachte Klang (sonantia), der mehrere Stimmen in sich enthält. Denn wo der Cantus planus (ist), dort ist nur eine Stimme und sind nicht mehrere, wie sie den Ohren der Hörer nicht sehr gut gefällt wie die Stimme des Kuckucks, die nur einen Ton zu geben gewohnt ist. Es wird aber Kontrapunkt genannt, gleichsam gegen einen beliebigen Punkt wie des Cantus planus, so daß er sich mit ihm zusammengesetzt verhält. Und dies sagen die vorgenann-

ten Verse Omnis discantus usw. Qui velud oppositus ordo stet aut sonitus usw. Der wie die entgegengesetzte Ordnung oder der Klang steht usw. Diskant wird er von dia genannt, was ist de, und cantus gleichsam de cantu. Und weil dis in vielen Uneinigkeit bedeutet, wie /in/ concordare und discordare, nicht weil Uneinigkeit in diesem Ausspruch etwas Nichtübereinstimmendes bedeutet, sondern eine gewisse Verschiedenheit gegen den Cantus planus, das wir Konsonanz oder Nichtkonsonanz (assonantiam) oder perfekt und imperfekt nennen, was dasselbe ist.

Über das zweite: Es folgt zu sehen, wieviele die Spezies des Kontrapunkts sind, über deren Zahl verschiedene Lehrer gesagt haben, weil die Erwägungen verschiedener Künstler verschieden sind. Über diese Spezies ist dreifach verschieden gesprochen worden. Einige haben nur neun Spezies genannt, nämlich den Einklang, die Terz, Quint, Sext /Oktav/ Dezim, Duodezim, Tredezim /und Quintdezim/, nicht sorgend, ob es einfache oder zusammengesetzte sind. Der Grund dieser kann sein, denn dies ist zu einer Zeit gemacht worden, in der nur fünfzehn Buchstaben in der (guidonischen) Hand waren. Jetzt aber war die Spezies, die höher sein konnte, die Quintdezim. Daß nur fünfzehn Buchstaben seien, ist durch Guido (von Arezzo) in seinem Kapitel Musik des Singenden im Vers Quidam bis binas adiciunt alias/Vt conpleatur deductio septima rite,/Quinta prebetur eis (Einige fügen zweimal zwei hinzu. Damit die siebte Ableitung gebührend vollendet wird, wird ihnen die Quint gewährt). Der Grund ist schon übrig. Und weil keine Wissenshhaft überflüssig noch vermindert sein darf, gibt es aber heute zwanzig Buchstaben, daher nehmen wir eine andere Zahl der Spezies an. Andere nennen auch nur fünf Spezies wie Einklang, Terz, Quint, Sext und Oktav, welcher (Spezies) des Ursprungs die zusammengesetzte vorangeht, wissend, daß es mehrere zusammengesetzte gibt, aber wohl einfache, weil es nur fünf einfache sind. Weil Boethius sagt: Jede einfache Spezies ist in der Oktav enthalten. Andere aber sagen, daß die Spezies zwölf sind und die einfachen und zusammengesetzten nennend wie Einklang, Terz, Quint, Sext, Oktav, Dezim, Duodezim, Tredezim, Quintdezim, Septdezim, Nondezim und Vigesima, die der Verfasser seinen lieben Schülern entwickelt, den ihm Gebenedeiten diktierend.

Damit man also nicht etwas von der Zahl der zwölf der Spezies glaube, /. . ./ ob es mehr als diese sind, diesen Zweifel offenbaren wir auf diese Weise. Denn nach Boethius und der

Hand des Guido (von Arezzo) und aller Gläubigen, die von der Kunst lernen wollen, ist die höchstmögliche Spezies die Vigesima. Nicht nämlich ist uns notwendig, mehrere zu setzen, da keine Stimme des Menschen eine höhere Spezies nach der Hand vortragen könnte. Dieser aber könnten mehrere sein aus der anderen eine wirklich zusammensetzend. Denn wie aus der Quintdezim und Terz die Septdezim zusammengesetzt wird, so könnte aus der Vigesima und Terz die Vigesima secunda zusammengesetzt werden. Und sie ist im selben Buchstaben wie die Quintdezim, weil der Rechenstein /sieben ist/.

Über das dritte: Damit einen über die Einteilung der Spezies kein Zweifel umwölkt, teilen wir sie in zwei Glieder wie perfekt und imperfekt oder konsonant und nicht konsonant (assonans) ein. Sie werden nämlich perfekte genannt, weil sie einen perfekten Klang ergeben, oder imperfekte, weil sie einen imperfekten Klang ergeben. Sie werden konsonante, gleichsam einen zusammenklingenden Klang ergebend, und nicht konsonante, gleichsam von a, was ist ohne, und Klang, gleichsam ohne zusammenklingenden Klang genannt. Was gepriesen wird, werde nicht verwirrt (eratur).

Über das fünfte (über das vierte fehlt): Bevor der Verfasser zu ihrer Lage (situationem) kommt, werden einige Regeln zugrunde gelegt. Und zuerst, daß wir keine zwei gleiche perfekte Spezies wie zwei Quinten und zwei Oktaven usw. singen dürfen.

Ebenso muß jeder Kontrapunkt mit perfekter Spezies beginnen und auch schließen, und in der Mitte mit imperfekten stehen. Er könnte jedoch mit imperfekter beginnen, wenn soviele Sänger wären, daß einer dem anderen die Grundlage bildete.

Ebenso können wir zwei, drei oder vier oder fünf imperfekte Spezies machen, aber nicht auf derselben Stelle, wenn nur die letzte hat, was sie verlangt, wie die Terz die Quint oder den Einklang, die Sext die Oktav und so über die imperfekten.

Ebenso ist eine andere Regel, die so beschaffen ist und wenig dient, daß während der Cantus steigt, der Kontrapunkt fallen muß und während der Cantus fällt, der Kontrapunkt steigen muß.

Ebenso muß jede Paenultima imperfekt sein. Diese Regel täuscht jedoch. Denn manchmal ist sie perfekt, und dies, wenn es abwärts geschieht usw.

Ebenso muß man wissen, daß die Sext nicht vor der Oktav angeordnet werden kann, außer bei mit einem Schritt fallendem

Cantus planus, ausgenommen mit zum Lehrer gehöriger Spezies (per speciem magistralem). Und diese zum Lehrer gehörigen Spezies sind: So oft der Cantus planus oder Tenor von vier oder von fünf oder von mehreren steigt oder fällt, kann der Kontrapunkt mit einem Schritt mit perfekter Spezies steigen oder fallen; und umgekehrt, wenn der Cantus planus mit eine Schritt steigt oder fällt, kann der Kontrapunkt mit vier oder mehreren steigen oder fallen.

Ebenso gibt es eine so sprechende allgemeine Regel: Zum Steigen eines Fallen zweier. Man erkläre so, das ist nach der Oktav bei um eine (Stufe) steigendem Cantus planus muß der Kontrapunkt um zwei fallen. Ebenso zum Steigen zweier Fallen einer, man verstehe von der Oktav.

Man bemerke ebenso, daß man den Sonderfall (avantagium) des Fallens oder Steigens wegen nehmen kann und gegen die Regel, "die näheren Spezies sind zu nehmen".

Ebenso wenn nach der Terz die Quint folgt und man von da aus die Sext machen will, muß man die Sext nehmen und die Quint lassen, wenn sie auch näher ist.

Ebenso darf man bei um eine Stufe fallendem Cantus planus nicht die Quint setzen, außer es ist notwendig. Jedoch das Organum setzt sie oft.

Bemerke, daß man nach der Sext auf keine Weise den Einklang machen darf. Singe daher mit jener Regel "nähere Spezies".

Es ist gesagt worden, daß die näheren Spezies zu nehmen sind. So auch die Töne.

Man bemerke, daß man Töne wiederholend wie fa fa oder mi mi, keine Wiederholung machen darf, wenn es auch das Organum in vielen Teilen (Stimmen?) macht. Und dies kann schlecht mit einem Kontrapunkt eingehalten werden oder wenn der Cantus planus wiederholt.

B. Lehren des mehr als zweistimmigen Diskants und Kontrapunkts seit der Ars nova um 1325.

a. Lehren des mehr als zweistimmigen Satzes in der Ars nova.

Den mehr als zweistimmigen Satz erörtert in teilweise besonderer, teilweise altertümlicher Art (nach Franco von Köln) das Quartum principale, 1351 (CS IV, 274a - 298b, besonders 294b - 297b), worauf ich hier aber nicht eingehe.

Eine Lehre des mehr als zweistimmigen Satzes, und zwar der vier- und fünfstimmigen Motette der Ars nova bietet von Aegidi-

us/Egidius de Murino der Tractatus cantus mensurabilis (CS III, 124a - 128b, besonders 124b/125a und 128a/b), auf die ich hier eingehe.

Aegidius/Egidius de Murino, Tractatus cantus mensurabilis:[132]

Eine Art Motettenlehre (der Motette der Ars nova) bietet Aegidius/Egidius de Murino, CS III, 124a - 128b, um 1400. Egidius lehrt zwei Arten von Motetten, vier und fünfstimmig. Die erste Art besteht nach der Reihenfolge ihrer Komposition aus den Stimmen Tenor- c.f., Contratenor, Triplum und Motetus. Der Motetus scheint jedoch zwischen Contratenor und Triplum liegen zu sollen.

Die zweite Art besteht aus denselben in der gleichen Reihenfolge komponierten Stimmen, eventuell mit einem Quadruplum als fünfter Stimme, aber in der Lagenordnung von unten Contratenor, Tenor- c.f., Triplum, Motetus und Quadruplum. Das Quadruplum bewegt sich danach im Raum des Triplums. Besonderen Wert legt Aegidius/Egidius de Murino bei der letzten Art darauf, daß der Contratenor zuerst zum Tenor-c.f. hinzugefügt wird und mit diesem konsoniert.

Außerdem bespricht Aegidius/Egidius de Murino noch die Anordnung der ouvert- und clos- Schlüsse in der einfachen Ballade (Ballada simplex), Doppelballade (Ballada duplex), dem einfachen Virelai (Vironellus simplex) und doppelten Virelai (Vironellus duplex) sowie Rondellus.

b. Lehren des mehr als zweistimmigen Satzes im 15. Jahrhundert.

Seit dem 13. und 14. Jahrhundert, besonders ausgeprägt aber im 15. und noch im 16. Jahrhundert gab es zwei grundsätzlich verschiedene Arten des mehr als zweistimmigen Satzes: Entweder galten alle Regeln über die Konsonanzen und ihre Folgen grundsätzlich für mehrere Diskantstimmen in verschiedenen Grundabständen (Quint, Oktav, Duodezim, Unterquint und -oktav) zum Tenor (- Cantus firmus) oder es wurde vom zweistimmigen Satz von Tenor (- Cantus firmus) und Diskant ausgegangen und diesem je nach der Konsonanz der beiden Stimmen eine dritte Stimme, der sogenannte Contratenor hinzugefügt (der sich unter sowie zwischen Tenor und Diskant bewegen konnte; im ersten Falle mußte er mit Tenor und Diskant konsonieren, im zweiten Falle brauchte er nur mit dem Tenor zu konsonieren) oder es wurden zwei Stimmen, ein tiefer Contratenor bassus (später nur Bassus

genannt - unser späterer Baß), der immer unter dem Tenor bleibt, und nach der Konsonanz dieser drei Stimmen noch zwischen Tenor und Diskant ein Contratenor altus (später nur noch Altus genannt - unser späterer Alt) eingefügt.

Nur scheinbar verwirrend ist, daß offenbar gelegentlich auch einem gegebenen dreistimmigen Satz nur ein tiefer Contratenor bassus oder Bassus hinzugefügt wurde, man also manchmal von einem kompakten dreistimmigen Satz ausging und daraus einen vierstimmigen herstellte. Dieser kompakte dreistimmige Satz war meistens oder öfter ein sogenannter Fauxbourdonsatz, der ganz zu Anfang oder an Abschnitten mit einem leeren Quint- Oktavklang begann und Abschnitte oder den ganzen Satz ebenfalls mit einem solchen Klang beschloß; dazwischen lagen lauter parallele Terz-Sextklänge (Sextakkorde).

Die erste, früher von mir als vielstimmiger Verdoppelungsdiskant, dann als klanglicher (Diskant-)Satz (auch als motettischer Satz) und zuletzt als mehrfach-zweistimmiger Satz bezeichnete Art von Satz wird eigentlich in keinem Traktat ausdrücklich gelehrt. Jedoch beziehen sich m.E. die meisten der von M. F. Bukofzer, Thr. G. Georgiades und B. S. Meech veröffentlichten englischen Diskanttraktate aus der ersten Hälfte und der Zeit um die Mitte des 15. Jahrhunderts auf einen mehr als zweistimmigen Satz, obwohl sie nur einen zweistimmigen Satz zu lehren scheinen.

Diesem mehr als zweistimmigen Satz liegt jedoch dieselbe Konsonanztechnik wie dem zweistimmigen freieren Diskant- oder Kontrapunktsatz, der in den meisten Diskant- und Kontrapunkttraktaten gelehrt wird, zugrunde. Das bedeutet, daß im vielstimmigen Diskantsatz die Konsonanztechnik jeder der zum Cantus oder Tenor hinzugefügten Stimmen, mochte sie auch wie der Quatreble noch so weitab vom Cantus bzw. Tenor liegen, dieselbe wie die der einen Diskant- oder Kontrapunktstimme im zweistimmigen freieren Diskant oder Kontrapunkt war.

Demgemäß bestimmen aber auch alle Regeln, die in den betreffenden englischen Traktaten enthalten sind, immer nur das Verhältnis jeweils einer Stimme zum Cantus oder Tenor. So finden wir hier wie dort das Verbot der parallelen Folge derselben perfekten Konsonanz, die Erlaubnis der parallelen Folge derselben imperfekten Konsonanz und verschiedener perfekter Konsonanzen. Aber keine der zum Cantus oder Tenor hinzugefügten Stimmen braucht auf die andere Rücksicht zu nehmen.

Die allgemeinen Grundlagen der Satztechnik, wie die Einteilung der Konsonanzen in perfekte und imperfekte sowie, daß sich der Cantus firmus in der Unterstimme (also im Tenor) befindet, waren im vielstimmigen englischen Diskant ohnehin dieselben wie im zweistimmigen Diskant (Kontrapunkt) des Festlandes.

Kap. 1: Sightlehren.

Den vielstimmigen Verdoppelungsdiskant, klanglichen (motettischen) bzw. mehrfach-zweistimmigen Satz lehren m.E. auch die Sightlehren einiger der englischen Diskanttraktate von um die Mitte des 15. Jahrhunderts.

Unter Sight versteht man bekanntlich die Vor- oder Darstellung (Notierung) der Töne (Konsonanzen) von einem Tenor oder Cantus firmus hinzugefügten Stimmen in dessen Lage oder Tonbereich und ihr tatsächliches Erklingen unter Transposition in ihre tatsächliche Lage.

Die Transpositionsintervalle entsprechen den Grundabständen Quint, Oktav und Duodezim (es gibt noch besondere andere Sights) der entsprechenden Stimmen Me(a)ne, Treble und Quatreble. Die Oktavsight wird auch in festländischen Diskant- und Kontrapunkttraktaten gelehrt.

Andeutungen von Sightlehren finden sich in den Traktaten
S. 275 - 76 Consonantie contrapuncti demonstrativi ad oculum sunt sex (Anonymi VIII Regulae de contrapuncto, Teil a, CS III, 409a - 410a)
S. 272 - 73 und Et primo de contrapuncto plano pro cuius intellectu (Anonymi XI Tractatus de musica plana et mensurabili, 1. Teil, CS III, 462a - 464b, besonders 463a). Eine regelrechte Sightlehre enthält der bereits erörterte Traktat von Lyonel Power, This Tretis is contrivid vpon the Gamme for hem.
S. 236 - 43

Sightlehren bieten folgende noch nicht besprochenen Traktate: Ferst for the sight of descant it is to wete; It is to wyte that ther are 3 degres of discant; Circa modum discantandi primo attendendum est quot sunt concordantiae; It is to wit that there are 9 acordis in discant (Opinio Ricardi Cutell de London); It is tho witt that there are acordance with on ten.

Ferst for the sight of descant it is to wete:[133]

Der Traktat lehrt die Sights des Diskants, Contras (Counters), Contratenors (Countirtenors) und des Faburdons. Es gibt neun Akkorde des Diskants, nämlich Einklang, Terz, Quint, Sext, Oktav, Dezim, Duodezim, Tredezim, Quintdezim. Von diesen sind

fünf perfekt: Einklang, Quint, Oktav, Duodezim und Quintdezim. Von diesen sind drei ganz perfekte: Einklang, Oktav und Quintdezim. Zwei sind weniger perfekt: Quint und Duodezim. Vier sind imperfekt: Terz, Sext, Dezim und Tredezim. Und mit diesen Akkorden kann der Diskantor mit dem Cantus planus in der Stimme steigen und fallen, außer von einer perfekten in eine andere derselben Art.

Es gibt drei Grade des Diskants, nämlich die Quatreble-Sight, Treble-Sight und Mene-Sight. Der Mene beginnt in der Quint über dem Cantus planus in der Stimme und mit dem Cantus planus in Sight. Der Treble beginnt in der Oktav darüber in der Stimme und mit dem Cantus planus in Sight. Der Quatreble beginnt in der Duodezim darüber in der Stimme und mit dem Cantus planus in Sight.

Zum Mene gehören eigentlich fünf Akkorde: Einklang, Terz, Quint, Sext, Oktav. Zum Treble gehören eigentlich fünf Akkorde: Quint, Sext, Oktav, Dezim und Duodezim. Zum Quatreble gehören eigentlich fünf Akkorde: Oktav, Dezim, Duodezim, Tredezim und Quintdezim.

Von allen diesen Akkorden des Diskants sind einige über, einige unter und einige mit dem Cantus planus. Der Diskantor des Mene soll seinen Diskant mit dem Cantus planus in Sight beginnen und in einer Quint darüber in der Stimme und so in der Quint beenden, nächst davor die Terz habend, wenn der Cantus planus fällt und abwärts wie fa mi, mi re, re ut schließt. Die Sekund darüber in Sight ist eine Sext darüber in der Stimme, die Terz darunter eine Terz darüber, die Quart darüber eine Oktav darüber, die Sext darüber eine Dezim darüber, welche Dezim der Diskantor singen kann, wenn der Cantus planus tief liegt. Trotzdem gehören mehr als fünf Akkorde zum Mene (Beispiel M. F. Bukofzer, Notenbeispiele S. 11, Nr. 10, Thr. G. Georgiades S. 24).

Der Diskantor des Treble soll seinen Diskant mit dem Cantus planus in Sight und eine Oktav darüber in der Stimme beginnen und so in der Oktav beenden, unmittelbar davor die Sext habend, wenn der Cantus planus fällt und abwärts schließt, wie vorher gesagt. Die Terz unter dem Cantus planus in Sight ist die Sext darüber in der Stimme, die Quart darunter ist die Quint darüber, die Sext darunter ist die Terz darüber, die Oktav darunter der Einklang, die Terz über dem Cantus planus ist die Dezim darüber, die Quint darüber die Duodezim, die Sext darüber die Tre-

dezim darüber, die Oktav darüber die Quintdezim darüber. Und in dieser Stufe des Diskants kann der, der eine dafür geeignete Stimme hat, alle diese Akkorde des Diskants singen (Beispiel M. F. Bukofzer, Notenbeispiele S. 11, Nr. 1, Thr. G. Georgiades S. 24).

Der Diskantor des Quatreble soll seinen Diskant mit dem Cantus planus in Sight und eine Duodezim darüber in der Stimme beginnen und ebenso beenden, unmittelbar davor eine Dezim habend, wenn der Cantus planus abwärts schließt. Die Terz unter dem Cantus planus ist die Dezim darüber in der Stimme, die Quint darunter ist die Oktav darüber, die Sekund darüber ist die Tredezim, die Quart darüber ist die Quintdezim.

Dieser Grad des Diskants ist von einem Knaben zu singen, da die Sight des Mene und des Quatreble im Grunde eine Sight sind. Deshalb muß der Mene von einem Mann und der Quatreble von einem Knaben gesungen werden.

Wenn man eine perfekte Note gegen ein fa setzt, muß man diese perfekte Note zu einem fa machen, wie mi fa sol la.

Es ist auch den Regeln entsprechend und lustig, viele imperfekte Akkorde bzw. drei oder vier Terzen zusammen zu singen, unmittelbar die Quint oder der Einklang danach, auch ebensoviele Sexten und die Oktav unmittelbar danach, auch ebensoviele Dezimen und unmittelbar danach die Duodezim, auch ebensoviele Tredezimen und unmittelbar danach die Quintdezim. Diese Art des Singens ist für den Sänger und Hörer lustig. Es folgt ein Beispiel der Quatreble-Sight: Cum angelis et pueris (nur Cantus firmus).

Die Sight des Contratenors (Countertenors) und seine Akkorde: Die vier Sights des Contratenors unter dem Cantus planus sind Oktav, Sext, Quint, Terz, in gleicher Höhe mit dem Cantus planus der Einklang, über dem Cantus planus weitere vier: Terz, Quint, Sext, Oktav. Diese Akkorde sind in Sight wie in der Stimme dieselben.

Ein Mann, der eine tiefe Stimme hat, kann einen Contratenor statt eines Mene singen. Wenn der Tenor hoch ist, kann der Contratenor tief sein und wenn der Tenor tief ist, dann kann der Contratenor der Mene sein. Und immer setzt man die Stimme in dieselbe Note und dieselbe Tonhöhe, in der der Cantus planus ist. Und immer beginnt und schließt man den Contratenor in einer Quint, und der Countergemel beginnt und schließt im Einklang (es folgt als Beispiel ein unbezeichneter Cantus firmus).

Die Sight des Contra (Countir - Counter) mit seinen Akkorden: Die Sight des Contra (Countir - Counter) mit seinen Akkorden wurde aus der Sight der Mene-Stufe des Diskants fortgesetzt und umgekehrt. Und wie zur Mene-Sight nur fünf Akkorde gehören, so gehören nicht mehr als fünf Akkorde zur Sight des Contras: Einklang, Terz, Quint, Sext und Oktav.

Wie soll man diese Akkorde anordnen?: Wenn der Cantus planus hoch beginnt, soll man den Contra in der Oktav beginnen, die in Sight eine Quart unter dem Cantus planus ist. Und wenn der Cantus planus tief beginnt, soll man den Contra im Einklang mit dem Cantus planus beginnen, der in Sight eine Quint über dem Cantus planus ist. Die Terz über dem Cantus planus in Sight ist die Terz darunter in der Stimme, und der Cantus planus selbst (der Einklang mit dem Cantus planus in Sight) ist die Quint darunter. Die Sekund unmittelbar unter dem Cantus planus in Sight ist die Sext darunter in der Stimme. Die Quart unter dem Cantus planus in Sight ist die Oktav darunter in der Stimme.

Wenn man eine tiefe Stimme hat und der Cantus planus hoch geht, kann man vier Akkorde mehr haben: Dezim, Duodezim, Tredezim und Quintdezim, von denen die Dezim und Duodezim durch natürliche Sight in Gebrauch sind, da jede Sext unter dem Cantus planus in Sight die Dezim darunter in der Stimme ist und jede Oktav unter dem Cantus planus in Sight die Duodezim in der Stimme ist. Aber hinsichtlich Tredezim und Quintdezim gibt es innerhalb von vier (Noten-)Linien und Zwischenräumen keine Sight unter dem Cantus planus, die ihm dient, außer wenn man seine Sight wechselt.

Der Wechsel der Sight findet wie folgt statt: Wenn der Cantus planus hoch bis C sol fa ut steigt, dann ist die Duodezim darunter in der Stimme in C fa ut. Dann hält man diese tiefe Note in C fa ut und wechselt seine Sight nach C sol fa ut und nicht seine Stimme. Dann stellt man sich C sol fa ut als seine Duodezim vor, die Sekund darunter in Sight als seine Tredezim, die Quart darunter als seine Quintdezim.

Nun ist diese Sight verändert: Wo zuerst in gleicher Höhe mit dem Cantus planus die Quint war, ist jetzt die Duodezim und wo die Sekund unter dem Cantus planus in der Stimme die Sext war, ist jetzt die Tredezim und wo die Quart unter dem Cantus planus in der Stimme die Oktav war, ist jetzt die Quintdezim. Dieselbe Regel kann man zum D sol re und D la sol re und allen anderen tiefen Töne einhalten, wenn die Contra-Sight tief geht.

Wie der Contra beschaffen sein soll, um dem Cantus planus sowohl steigend wie fallend zu dienen: Wenn der Cantus planus hoch beginnt, soll man seinen Contra in der Oktav beginnen, und wenn der Cantus planus vernünftig tief beginnt, beginnt man im Einklang mit dem Cantus planus, und wie man in der Oktav oder im Einklang mit dem Cantus planus beginnt, so schließt man seinen Contra in der Oktav oder im Einklang. Auch wenn der Cantus planus steigt, kann der Contra seine Sight über dem Cantus planus formen, um abwärts zu fallen und mit dem Cantus planus in der Oktav mit einer Sext oder Quint davor zu schließen. Wenn der Cantus planus fällt, ist es passend, daß der Contra steigt und mit dem Cantus planus im Einklang mit einer Terz unmittelbar davor schließt. Auch kann der Contra-Sänger ebenso wie der Diskantor mit einem oder zwei oder drei imperfekten Akkorden vor einem perfekten Akkord sowohl steigen wie fallen.

Auch der Contra-Sänger kann abwärts in der Duodezim mit einer Dezim davor schließen und auch in der Quintdezim mit der Tredezim unmittelbar davor, durch Wechsel seiner Sight beachtet man die Duodezim. Und dieser Wechsel der Sight im Contra ist die Quatreble-Sight im Diskant. Die anschließend angekündigten beiden Beispiele des einfachen Weges des Contra und des Wechsels der Sight sind nicht ausgeführt.

Die Sight des Faburden mit seinen Akkorden: Für den letzten Vorgang der Sights, natürlich und am meisten in Gebrauch, ist es angebracht, die Sight des Faburden zu erklären, der nur zwei Sights hat: Die Terz über dem Cantus planus in Sight, die die Sext unter dem Treble in der Stimme ist, und der Einklang (eine auf gleicher Höhe) mit dem Cantus planus in Sight, der die Oktav unter dem Treble in der Stimme ist.

Diese beiden Akkorde muß der Faburdener durch den Mene des Cantus planus regeln. Wenn er seinen Faburden beginnen soll, muß er auf den Cantus planus achten und seine Sight in den Einklang (auf dieselbe Höhe) mit dem Cantus planus setzen und seine Stimme in die Quint unter dem Cantus planus und je nachdem, ob der Cantus planus steigt oder fällt, seine Sight sowohl auf der Linie als auch im Zwischenraum in die Terz über dem Cantus planus setzen. Und je nachdem der Cantus planus entweder in den hohen (Tönen) von G sol re ut darüber (oben) bis G sol re ut darunter (unten) seinen Lauf verfolgt, abwärts auf gleicher Höhe über (mit) dem Cantus planus in Sight auf einem dieser Töne zu schließen: D la sol re, C sol fa ut, A la mi re oder G sol

re ut darunter (unten).

Und wenn der Cantus planus seinen Lauf passend von G sol re ut darunter abwärts bis A re verfolgt, zu sehen, wo er zwei oder drei oder vier Terzen davor entweder in F fa ut darunter oder D sol re oder C fa ut oder A re schließen kann, und alle diese Schlüsse glücklich gesungen und am letzten Schluß eines Wortes beendet zu werden. Und so oft er will den Cantus planus zu berühren und frei darunter, außer zweimal nacheinander, da dies nicht sein kann, weil die Sight des Cantus planus eine Oktav zum Treble und eine Quint zum Mene ist und so ist es zu jeder Stufe ein perfekter Akkord. Und zwei perfekte Akkorde derselben Natur dürfen in keinem Grad des Diskants nacheinander gesungen werden.

It is to wyte that ther are 3 degres of discant:[134]

Der Traktat lehrt drei Grade des Diskants. Man muß wissen, daß es drei Grade des Diskants gibt, außerdem einen Contratenor. Der erste Grad beginnt mit dem Einklang, der zweite Ton ist die Terz, der dritte die Quint, der vierte die Sext, der fünfte die Oktav und zur Not mag er die Dezim nehmen.

Von diesen fünf Akkorden sind drei perfekt und zwei imperfekt. Die perfekten sind Einklang, Quint und Oktav. Die imperfekten Töne sind Terz und Sext. Man muß wissen, daß ein Mann niemals mit zwei perfekten Tönen eines Akkordes wie Oktav und Oktav sowie Quint und Quint mit dem Cantus planus steigen oder fallen kann. Aber mit imperfekten Tönen kann er.

Man muß wissen, daß ein Mann beim Singen des ersten Grades eine Vorstellung haben muß, wie folgt: Der Einklang fünf Noten, die Terz drei Noten unter dem Cantus planus, die Quint (im Einklang) mit dem Cantus planus. Mit diesen drei Tönen wollen wir Linie für Linie und Zwischenraum für Zwischenraum setzen, wie wenn der Cantus planus auf der Linie ist, sollen wir den Einklang auf der dritten Linie unter ihm und die Terz (auf) der zweiten Linie unter ihm setzen. Und auf dieselbe Weise, wenn der Cantus planus im Zwischenraum ist. Die Sext die nächste Note über dem Cantus planus, die Oktav vier Noten über dem Cantus planus.

Triplex: Der zweite Grad hat fünf Akkorde von selbst und zur Not kann er eine des ersten Grades und eine weitere des dritten Grades nehmen, wie die Quint(?) des ersten Grades und die Tredezim des dritten Grades.

Von diesen fünf Akkorden sind drei perfekt und zwei imperfekt. Die perfekten sind Oktav, Duodezim, Quintdezim. Imperfekt sind Dezim und Tredezim. Und sein Steigen und Fallen (Ms.: his rysing and his ascending) wie im ersten Grad. Und man muß wissen, daß je mehr imperfekte Töne ein Mann im Treble singt, desto heiterer ist er.

Ein Mann soll sich (seine Oktav) fünf Noten unter dem Cantus planus vorstellen, die Dezim als die dritte Note darunter, die Duodezim auf derselben Höhe mit (dem Cantus planus), die Tredezim als die nächste Note über dem Cantus planus, die Quintdezim vier Noten über dem Cantus planus, die Septdezim als die sechste Note über dem Cantus planus.

Man muß wissen, daß ein Mann in einem imperfekten Ton weder beginnen noch schließen soll, noch zwei perfekte nacheinander machen, und ein Mann soll niemals eine Tredezim singen, außer wenn eine Quintdezim folgt. Zum Quatreble . . . (Traktat bricht ab).

Circa modum discantandi primo attendendum est quot sunt concordantiae:[135]

Der Verfasser nennt zuerst als Konsonanzen (Konkordanzen) die Terz (nur die große - ditonus), Quint, Sext (große und kleine) und Oktav vom Cantus planus. Es gibt nicht mehr und keine anderen Konsonanzen außer diesen verdoppelt, verdreifacht und vervierfacht usw., wie sowohl in den Stimmen als auch anderen Instrumenten und den Saiten der Lyra oder auf Orgeln offenbar ist.

Von diesen vier Konsonanzen sind zwei perfekte und zwei imperfekte. Perfekte sind die Quint und Oktav, imperfekte die große Terz und große oder kleine Sext. Ganztöne sind ut re, re ut, re mi, mi re, fa sol, sol fa, sol la, la sol. Halbtöne sind mi fa, fa mi an jeder beliebigen Stelle der Tonleiter.

Danach bringt der Verfasser folgende Regeln, im Diskant die Art einzuhalten: Wenn der Cantus planus steigt, muß der Diskant fallen und umgekehrt. Wenn aber der Cantus planus auf derselben Linie oder im selben Zwischenraum fortgesetzt wird, dann darf der Diskant die vorgenannten Konsonanzen einhaltend nach Belieben steigen oder fallen.

Und der Diskant darf nicht in jeder beliebigen Konsonanz die Noten auf derselben Linie oder im selben Zwischenraum fortsetzen, während dies der Cantus planus tut. Jedoch in imperfekten

Konsonanzen kann der Diskant bei nicht entgegenstehender vorgenannter Regel mit dem Cantus planus mit drei oder höchstens vier Noten vor der perfekten Konsonanz steigen oder fallen, wie im weiter unten gesetzten Beispiel offenbar ist.

Mit der Bemerkung "jetzt sehe man über die Ordnung des Diskantierens" kommt der Verfasser auf die Sights des Medius, Triplex und Quadruplex zu sprechen. Der den Medius diskantiert, soll die vorgenannte Art des Steigens und Fallens in der Terz und Quint einhalten und er kann zuweilen zur Sext oder Oktav steigen, zuweilen zum Planus fallen. Dieselbe Art dient dem den Quadruplex diskantierenden Knaben, dessen Stimme mit der des Mannes im Einklang zu sein scheint, aber in deren Oktav ist.

Wer den Triplex diskantiert, soll die Oktav, Dezim, Duodezim, Tredezim und Quintdezim einhalten, die ebenso über der Oktav wie unter der Oktav sind; und auf dieselbe Art soll es der Knabe machen. Aber weil es nicht leicht ist, diese (Art) sowohl im Blick als auch in der Stimme so vom Planus entfernten Konsonanzen in weit vom Planus entfernten Linien und Zwischenräumen zu betrachten, nimmt man einen gewissen fingierten Blick der Konsonanzen an, in dem alle erfaßt und genügend unterschieden diskantiert werden können.

Hier kann man sie sowohl für Männer als auch Knaben finden und innerhalb von vier Linien des Cantus planus genügend klar sehen, indem man den Blick über den Planus in die Quart oder vierte Note setzt und die Stimme in die Oktav oder den Blick in den Einklang mit dem Planus und die Stimme in die Quint und diskantiert dann mit diesen Konsonanzen, nämlich mit der Quart und Sekund über dem Planus, im Einklang mit dem Planus, der Terz und Quint unter dem Planus, wie im folgenden Beispiel offenbar ist, Beispiel vom Diskantieren des Medius und des Quadruplex wie hier (Quintsight).

Es folgt das Beispiel des Triplex und Quadruplex nach dem wirklichen Blick und zu weit vom Planus entfernt, wie hier offenbar ist, Beispiel (ohne Sight). Dieser Blick verleitet jedoch, obwohl er in sich richtig ist, wegen der Entfernung des Blicks, wie hier offenbar ist, die einfachen Kantoren leicht zur Falschheit. Deshalb nimmt man jenen fingierten Blick an, der, obwohl er in sich mit den Haltenden nicht richtig ist, den Diskantierenden jedoch wegen seines näheren und mehr abgekürzten Blicks die Richtigkeit bewahrt, wie hier offenbar ist, Beispiel.

Man bemerke noch, daß der Diskant genügend mit dem Planus übereinstimmend in allen möglichen perfekten und imperfekten Konsonanzen steigen oder fallen kann, wenn er nur mehr oder weniger steigt oder fällt als der Cantus planus. Wie wenn der Cantus planus zur vierten oder fünften Note steigt, kann der Diskant zur zweiten oder dritten Note steigen und ebenso beim Fallen. Ebenso umgekehrt, und der Diskant laufe immer durch Konsonanzen, Beispiel.

Es folgt noch eine Konsonanzentabelle, die in keiner der beiden Ausgaben wiedergegeben, bei M. F. Bukofzer jedoch S. 44 kurz umschrieben ist.

It is to wit that there are 9 acordis in discant (Opinio Ricardi Cutell de London):[136]

Meinung des Richard Cutell von London. Der Traktat lehrt drei Grade des Diskants. Im Diskant gibt es neun Akkorde: Einklang, Terz, Quint, Sext, Oktav, Dezim, Duodezim, Tredezim, Quintdezim, von denen fünf perfekte und vier imperfekte sind. Die perfekten sind Einklang, Quint, Oktav, Duodezim, Quintdezim, und von diesen fünf sind drei volle Akkorde, Einklang, Oktav und Quintdezim, und zwei weniger perfekte, Quint und Duodezim.

Vier imperfekte sind Terz, Sext, Dezim, Tredezim. Es ist durch die alte Lehre bekannt, daß ein Mann nur eine perfekte derselben Art nehmen soll, wie eine Quint, Oktav, Quint (Quintdezim?). Aber es ist erlaubt, zwei perfekte Konsonanzen verschiedener Arten nacheinander zu nehmen, wie eine Quint und Oktav oder Duodezim und Quintdezim, aber niemals zwei derselben Art.

Und von allen imperfekten Konsonanzen ist es erlaubt, drei, vier oder fünf derselben Art zu nehmen, und der Cantus planus steigt oder fällt, aber niemals sollte es in einer Reihe fa fa fa oder sol sol sol sein, dann soll ein Mann verschiedene Akkorde von verschiedenen Arten nehmen, ob es je perfekte oder imperfekte sind.

Es war auch die alte Lehre, daß ein Mann niemals einen imperfekten Akkord nehmen soll, außer wenn er einen perfekten nach ihm hätte, wie nach einer Terz eine Quint und nach einer Oktav (Dezim) eine Duodezim und nach einer Tredezim eine Quintdezim. Aber jetzt ist es den Lehrern des Diskants erlaubt, daß ein Mann nach einer Terz eine Sext oder nach einer Sext eine

Dezim nimmt. Er kann es auch nicht falsch machen, wenn er die vorherige Regel einhält.

Wenn man einen Cantus planus hat, der wie fa ut oder fa re oder fa mi oder la re fällt und mit der höheren Note ein imperfekter Akkord ist, soll man niemals von der höheren Note aus dem imperfekten Akkord in einen perfekten Akkord mit der niedrigeren Note fallen und niemals auf dieselbe Weise steigen (Verbot verdeckter Parallelen).

Es gibt drei Grade des Diskants, Mene, Treble und Quatreble. Der Mene beginnt in der Quint mit dem Cantus planus in der Stimme und im Einklang mit dem Cantus planus in Sight, und der Quatreble (der Treble ist hier nicht erwähnt) in der Duodezim über dem Cantus planus in der Stimme und im Einklang mit dem Cantus planus in Sight.

Zum Mene gehören eigentlich fünf Akkorde, Einklang, Terz, Quint, Sext und Oktav, zum Treble entsprechend Quint, Sext, Oktav, Dezim, Tredezim (Duodezim), zum Quatreble entsprechend Oktav, Dezim, Duodezim, Tredezim und Quintdezim.

Alle Akkorde des Diskants außer dem Einklang sind in der Stimme über dem Cantus planus. Trotzdem ist die Sight des Diskants manchmal unter dem Cantus planus, manchmal darüber und manchmal mit dem Cantus planus (im Einklang).

Der Diskantor des Mene soll seinen Diskant mit dem Cantus planus in Sight beginnen und in der Quint darüber in der Stimme, und die Quint darunter in Sight ist im Einklang mit dem Cantus planus, die Sekund über dem Cantus planus in Sight ist die Sext darüber in der Stimme und die Quart darüber in Sight ist die Oktav darüber in der Stimme.

Wo auch immer und in welchem Grad ein Diskantor einen perfekten Akkord gegen ein fa setzt, muß er diesen perfekten Akkord als fa singen, und wenn er einen perfekten Akkord gegen ein mi setzt, muß er diesen perfekten Akkord als mi singen.

Es ist kunstvoll, daß der Diskantor in einem perfekten Akkord beginnt und schließt. Der Mene soll in der Quint schliessen, wenn der Cantus planus fällt, eine Terz davor habend, der Treble in der Oktav, eine Sext davor habend, der Quatreble in der Duodezim, eine Dezim davor habend.

Auch ist es heiter, viele imperfekte Akkorde zusammen mit dem Cantus planus fallend oder steigend mit einem perfekten Akkord folgend zu singen, wie z.B. drei, vier oder fünf Terzen nacheinander mit einer folgenden Quint.

It is tho witt that there are acordance with on ten:[137]

Der Traktat lehrt die Mene-, Treble- und Quatreble-Sight. Es gibt bis zu zehn Konsonanzen, aber neun sind in Gebrauch: Einklang, Terz, Quint, Sext, Oktav, Dezim, Duodezim, Tredezim und Quintdezim. Von diesen sind fünf perfekte Akkorde: Einklang, Quint, Oktav, Duodezim und Quintdezim. Davon sind drei voll perfekte: Einklang, Oktav und Quintdezim. Weniger perfekte sind zwei: Quint und Duodezim. Vier imperfekte sind diese: Terz, Sext, Dezim und Tredezim.

Und jeder Diskantor kann mit diesen Akkorden des Diskants mit dem Cantus planus sowohl steigen wie fallen, außer von einem perfekten Akkord in einen perfekten, beide von einer Art, wie von einem Einklang in einen Einklang, einer Quint in eine Quint, einer Oktav in eine Oktav, einer Duodezim in eine Duodezim, einer Quintdezim in eine Quintdezim.

Es gibt drei Grade der Diskant-Sight, nämlich die Mene-Sight, Treble-Sight und Quatreble-Sight. Der Mene soll seinen Diskant eine Quint über dem Cantus planus in der Stimme und mit dem Cantus planus in Sight beginnen, der Treble eine Oktav über dem Cantus planus in der Stimme und mit dem Cantus planus in Sight, der Quatreble eine Duodezim über dem Cantus planus in der Stimme und mit dem Cantus planus in Sight.

Jedem Grad des Diskants gehören (eigentlich) fünf Akkorde, dem Mene Einklang, Terz, Quint, Sext und Oktav, dem Treble Quint, Sext, Oktav, Dezim und Duodezim, dem Quatreble Oktav, Dezim, Duodezim, Tredezim und Quintdezim.

Alle diese Akkorde des Diskants sind in der Stimme über dem Cantus planus außer dem Einklang. Trotzdem ist die Sight des Diskants manchmal über dem Cantus planus und manchmal (im Einklang) mit dem Cantus planus.

Nach dieser Feststellung nennt der Verfasser nacheinander den Anfangsakkord und alle Akkorde des Mene, Treble und Quatreble jeweils in Sight und in der Stimme, beim Mene Einklang mit, Terz und Quint unter dem Cantus planus, Sekund und Quart über dem Cantus planus in Sight bzw. Quint und Terz unter dem Cantus planus, Einklang mit sowie Sext und Oktav über dem Cantus planus in der Stimme, wenn der Cantus planus tief geht noch die Sext in Sight und Dezim in der Stimme; beim Treble Einklang mit, Terz, Quart, Sext und Oktav unter dem Cantus planus sowie Terz, Quint, Sext und Oktav über dem Cantus planus in Sight bzw. Oktav, Sext, Quint, Terz über, Einklang mit sowie Dezim,

Duodezim, Tredezim und Quintdezim über dem Cantus planus in der Stimme; wer eine dafür geeignete Stimme hat, kann alle diese Akkorde des Diskants singen, wenn es ihm gefällt, aber der Besitz dieses Grades umfaßt nur fünf Akkorde des Diskants, wie der Verfasser gesagt hat; beim Quatreble Einklang mit, Terz und Quint unter dem Cantus planus sowie Sekund und Quart über dem Cantus planus in Sight bzw. Duodezim, Dezim, Oktav, Tredezim und Quintdezim über dem Cantus planus in der Stimme; auch dieser Grad des Diskants gehört einem Knaben zu singen.

Der Mene-Grad des Diskants und der Quatreble haben eine Art des Singens, aber der Mene muß von einem Mann gesungen werden und der Quatreble von einem Knaben, da eine Knabenstimme acht Noten über einer Männerstimme liegt, obwohl es scheint, daß sie beide mit einer Stimme singen.

Jeder Diskantor, in welchem Grad er auch singt, muß, wenn er einen perfekten Akkord gegen ein fa setzt, diesen als fa singen. Und wenn er einen Akkord gegen ein mi setzt, muß er diesen perfekten Akkord als mi singen.

Es ist auch kunstvoll, daß jeder Diskantor seinen Diskant in einem perfekten Akkord beginnt und in einem solchen schließt. Der Mene-Grad soll in der Quint schließen, unmittelbar davor eine Terz habend, wenn der Cantus planus fällt und in re ut oder mi re oder fa mi oder sol fa schließt. Der Treble-Grad des Diskants soll in der Oktav schließen, unmittelbar davor eine Sext habend, wenn der Cantus planus fällt, wie der Verfasser vorher gesagt hat. Der Quatreble-Grad des Diskants soll in der Duodezim schließen, unmittelbar davor eine Dezim habend, wenn der Cantus planus fällt, wie der Verfasser vorher gesagt hat.

Es entspricht auch den Regeln, fröhlich zu singen, um viele imperfekte Akkorde zusammen mit dem Cantus fallend oder steigend zu singen, einen perfekten Akkord unmittelbar danach singend, wie drei oder vier (oder fünf Terzen zusammen mit einer folgenden Quint) zu singen. (Die letzte Klammer nach R. Cutell ergänzt.)

Kap. 2: Konsonanzentabellen.

In den Konsonanzentabellen werden alle zu jedem Ton der Skala (Gamme) passenden Konsonanzen aufgezählt. Das geschieht meistens geordnet nach Hexachorden bzw. nach der natürlichen Skala, der mit b und der mit h. Gegebene Einzeltöne einer Unterstimme werden also danach mit Einzelkonsonanzen versehen. Ver-

schiedene Lagen der hinzuzufügenden Oberstimmen werden kaum oder überhaupt nicht unterschieden.

In zwei der für die Sightlehre genannten englischen Traktaten sind Konsonanzentabellen mit der Sightlehre verbunden, nämlich im Traktat von Lyonel Power, This Tretis is contrivid vpon the Gamme for hem, und dem Traktat It is to wyte that ther are 3 degres of discant. Außerdem erscheinen Konsonanzentabellen und Graduslehre (s.u.) in nicht wenigen Traktaten nebeneinander, ja sogar miteinander verbunden (ggf. wird dies in der folgenden Aufstellung erwähnt).

Konsonanzentabellen enthalten folgende schon erörterten Traktate: Sciendum est quod contrapunctus est fundamentum biscanti (Nicolai Capuani Compendium musicale, Philipoctus de Caserta, Regulae contrapuncti, A. de Lafage, Compendium S. 31 - 34, A. de Lafage, Essais S. 335 - 338, N. Wilkins, Nottingham Mediaeval Studies VIII, 1964, S. 95 - 99 - auch Graduslehre: modus octavae und modus duodecimae?); Nota quod contrapunctus est fundamentum biscantus et sicut; Pro notitia contrapunctus habenda primo sciendum est (Secuntur regule contrapunctus per supradictum magistrum facte siue ordinate vt sequitur [= Johannes Pipudi] - C. Gómez, Anuario Musical 31/32, 1976/77, S. 45 - 47); Theodonus de Caprio, Regule contrapuncti, 1431 (eher Graduslehre); Antonius de Leno, Regulae de contrapunto, um 1400; Lyonel Power, This Tretis is contrivid vpon the Gamme for hem (eher Graduslehre); Primo sciendum est quod duodecim sunt species biscantus; Ugolinus de Orvieto, Declaratio musicae disciplinae, Buch II, Kap. 7 - 10, 15 und besonders 17 - 24, 28 - 33 (eher Graduslehre); Circa modum discantandi primo attendendum est quot sunt concordantiae (eher Graduslehre).

195 98 | 207 08 | 211 14 | 221 22 | 227 31 | 236 43 | 248 49 | 250 52 | 292 94

Konsonanzentabellen in noch nicht behandelten Traktaten sind: Ut unisonus dat fa ut tibi octava; Primo en gama ut ha tres consonantes (C. Gómez, Anuario Musical 31/32, 1976/77, S. 48); Concioscia cossa che el contrapuncto abbia duoe consonancie (Graduslehre); Ad evidentiam igitur manus contrapuncti, um 1474; Johannes Gallicus, Vera quamque facilis ad cantandum atque brevis introductio, 1458 - 1464, Liber tertius de contrapuncto, Libet post editum de diuino cantu quod pauperi clero.

Ut unisonus dat fa ut tibi octava:[138]

Dieser Traktat bietet in Versform eine Konsonanzentabelle.

Primo en gama ut ha tres consonantes:[139]

Dieser Traktat besteht aus einer Konsonanzentabelle, die kurz zusammengefaßt wie folgt lautet: Gama-ut hat drei Konsonanzen, ut Oktav, mi Dezim, sol Duodezim. A-re hat drei Konsonanzen, re Oktav, fa Dezim, la Duodezim. B-mi hat drei Konsonanzen, ut Sext, mi Oktav, sol Dezim. In C-fa-ut gibt es vier Konsonanzen, ut Quint, re Sext, fa Oktav, la Dezim. D-sol-re hat drei Konsonanzen, re Quint, mi Sext, sol Oktav. E-la-mi hat vier Konsonanzen, ut Terz, mit Quint, fa Sext, la Oktav. F-fa-ut hat drei Konsonanzen, re Terz, fa Quint, sol Sext. G-sol-re-ut hat vier Konsonanzen, ut Einklang, mi Terz, sol Quint, la Sext.

a-la-mi-re hat drei Konsonanzen, re Einklang, fa Terz, la Quint. b-fa-h-mi hat drei Konsonanzen, wenn man den Cantus mit cuadratischem h singt, ut Terz darunter, mi Einklang, sol Terz darüber. Und wenn man den Cantus mit rundem b singt, gibt es nur zwei Konsonanzen, ut Terz darunter und sol Terz darüber. c-sol-fa-ut hat drei Konsonanzen, re Terz darunter, fa Einklang la Terz darüber. D-la-sol-re hat drei Konsonanzen, ut Quint darunter, mi Terz darunter, sol Einklang. Das hohe e-la-mi hat vier Konsonanzen, ut Sext darunter, re Quint darunter, fa Terz darunter, la Einklang. Und man muß wissen, daß sich dieser ganze Kontrapunkt vom tiefen G-sol-re-ut bis zum hohen e-la-mi erstreckt (se content de G-sol-re-ut bay, entro l us - ut? -, en e-la-mi).

Concioscia cossa che el contrapunto abbia duoe consonancie:[140]

Die Lehre dieses Traktats ist folgende: Der Kontrapunkt hat zwei hauptsächliche Konsonanzen, die Quint und Oktav, und davon sind viele abgeleitet, die sich im "Baum der Hand" (in der guidonischen Hand) finden, nämlich Einklang, Quint, Oktav Duodezim, Quintdezim und Nondezim, die wir perfekte Konsonanzen nennen. Ebenso gibt es zwei Hauptdissonanzen, nämlich Terz und Sext und ihre Verwandten, die Terz, Sext, Dezim, Tredezim, Septdezim und Vigesima.

1.) Man muß immer in einer der oben genannten perfekten Konsonanzen beginnen und schließen.

2.) Man darf keine zwei perfekte Konsonanzen nacheinander machen. Man kann aber eine Quint und danach eine Oktav machen und auch (wie aus dem in Solmisationssilben angegebenen Beispiel hervorgeht: bei Austausch der Klangbestandteile in Gegen-

bewegung) zwei Quinten und zwei Oktaven. Zwei, drei oder vier Dissonanzen bzw. imperfekte Konsonanzen darf man nur machen, wenn der Cantus nach zwei, drei oder vier Terzen fällt und die Quint folgt. Wenn der Cantus steigt, kann man drei Terzen machen und dann den Einklang.

Und alle Dissonanzen wollen die perfekten, wie die Terz die Quint, die Sext die Oktav, die Dezim die Duodezim, und die Sext darf nicht ohne Oktav vorkommen, es sei denn durch eine starke Veränderung des Kontrapunkts, aber man muß sich hüten, die Sext und dann die Quint zu machen, weil die Sext durch Sekundschritte die Oktav erreichen will.

3.) Für eine perfekte Konsonanz darf man fa mi und mi fa weder machen noch singen.

4.) Forderung nach Gegenbewegung (mit unklarem Schluß des Satzes).

5.) Einleitung zu den folgenden Konsonanzentabellen. Diesen wiederum folgen Bemerkungen über die "falsa musica", lateinische Erörterungen der erforderlichen Solmisationssilben, wenn der Tenor und Kontrapunkt nicht in derselben "proprietas" (Eigenheit) sind, d.h. der Tenor in einem Hexachord, der Kontrapunkt in einem anderen, wobei der Verfasser ein Hexachord über d mit fis einführt.

Ad evidentiam igitur manus contrapuncti, um 1474:[141]

Dieser Traktat besteht nur aus einer Konsonanzentabelle (manus contrapuncti) für die Töne /¯ ut bis zur Tredezim. In der Figura prime descriptionis naturalis (Figur der ersten natürlichen Beschreibung) tritt bei C sol fa ut der Unisonus als Konsonanz ein, von E la mi an treten auch die Konsonanzen darunter, bei der Figura secunde descriptionis b molaris (Figur der zweiten Beschreibung mit weichem b) tritt bei G sol re ut der Einklang, bei b fa h mi die Unterterz, bei der Figura tertie descriptionis h duralis (Figur der dritten Beschreibung mit hartem h) bei G sol re ut der Einklang, von b fa h mi an auch die Unterterz ein.

Johannes Gallicus, Vera quamque facilis ad cantandum atque brevis introductio, 1458 - 1564, Liber tertius de contrapuncto, Libet post editum de diuino cantu quod pauperi clero:[142]

Nach dem Vorwort, auf das hier nicht eingegangen wird, führt Johannes Glliscus im Abschnitt darüber, was der Cantus planus, was die Vermischung der Töne oder der Kontrapunkt oder was die Brechung des Tones oder der figurierte Gesang ist, kurz zusammengefaßt aus, daß es etwas Verschiedenes ist, Gott oder der Welt mit einfacher sowohl tiefer wie hoher Stimme für sich erschallend und nicht zusammenklingend zu singen, und hohe Töne jeden beliebigen tiefen, verschiedene Konsonanzen schaffend entgegenzusetzen.

Zwischen dem einfachen Gesang der Kirche und den vermischten Tönen oder dem Kontrapunkt ist nämlich kein Unterschied, außer daß dort viele eines und dasselbe singen, hier aber einige in tiefen und einige in hohen oder überhohen Tönen Verschiedenes Tönende sind, die sich trotzdem mit keiner Zwietracht der Töne verwirren.

Vermischte Töne sind oder der Kontrapunkt ist nichts anderes als der einfache Gesang verdoppelt oder verdreifacht usw. bis unendlich. Und jene leere Brechung des Tones ist nichts anderes als vermischte Töne oder Kontrapunkt, den sie gemessenen und figurierten Gesang nennen. Zwischen beiden besteht durchaus kein Unterschied als das verschiedene Maß der Maxima, Longa, Brevis und derartigen fünf oder höchstens sechs Noten. Die Brechung des Tones oder der gemessene und figurierte Gesang ist eine große gewisse aus der Schwere des Kontrapunkts gemachte Leichtigkeit.

Was ist der auch gemessene und figurierte Gesang für sich, wenn nicht der einstimmige und einfache Gesang? Und was ist der gemessene Gesang über den einfachen und reinen Kontrapunkt hinaus, wenn die verschiedenen Noten mit den Maßen von ihm entfernt werden? Nichts, wenn man den einfachen Gesang richtig versteht und ganz leicht hat. Und wer den figurierten oder gemessenen Gesang ohne Kontrapunkt lernt, tappt ebenso im Dunkeln wie wer den Kontrapunkt oder einfachen oder einstimmigen Gesang kennt. Die Brechung des Tones ist nichts so Würdiges und Reines, daß es uns in Kirchen beizutragen vermag außer Ausschweifung und Sünde.

Über die einzigen zu den zu mischenden Tönen überhaupt notwendigen perfekten Konsonanzen und verträglichen Dissonanzen: Nach einer Einleitung nennt Johannes Gallicus in diesem Abschnitt vom Einklang ausgehend die Intervalle Ganz- und Halbton, große und kleine Terz, Tritonus oder Quart, vollkommene (reine) oder unvollkommene (verminderte) Quint, große oder kleine Sext, große oder kleine Sept, vollkommene (reine) oder unvollkommene (verminderte) Oktav und erwähnt die übrigen mit derselben Oktav zusammengesetzten und auch notwendigen, über die unten schnell im einzelnen zu handeln ist.

Die Natur hat nur zwei perfekte jede Melodie zu beginnen und beenden entschieden, die ersten und einfachen Konsonanzen Quint und Oktav, deren erste fünf Töne haben muß, drei Ganztöne und einen kleinen Halbton, die zweite aber acht Töne, fünf Ganztöne und zwei kleine Halbtöne. Die Quart wird in dieser Mischung der Töne oder vom einfachen Kontrapunkt nicht angenommen. Weiter beschreibt Johannes Gallicus dann die Quintoktav (Duodezim), Doppeloktav, Doppeloktavquint (Nondezim).

Diese fünf perfekten (zusammen mit Quint und Oktav) machen wir zum Beginnen und Beenden von Melodien. Die derartige Zusammensetzung der perfekten Konsonanzen ist unendlich, wenn ihr die Schwäche der menschlichen Stimme und eine gewisse Ausdehnung der Saiten kein Ende setzt.

Verträgliche Dissonanzen: In diesem Abschnitt führt Johannes Gallicus zuerst von der Quint her die große und kleine Terz ein, von denen jedoch die kleine Terz durch Hinzufügung der Diesis der großen angeglichen werden muß und ganz gleich wird, was so oft geschehen muß, wie oft und wo auch immer solche Dissonanzen mit einem Ganzton oben und unten zu ihrer perfekten zu gehen gehört werden. Wie die große Terz zur Quint zurückkehrt, so müssen auch die übrigen ihr gleichen und ganzen Dissonanzen zu ihren perfekten zurückkehren; und wie die nicht vollständige kleine Terz, so ist notwendig, daß alle anderen nicht vollständigen Dissonanzen, bevor sie zur Mutter zurückkehren, mit jener Diesis den vollständigen als gleiche geschehen. Johannes Gallicus nennt alle vollständige, die wie die große Terz aus vollständigem Ganzton zusammengesetzt sind, wie umgekehrt nicht vollständige, die wie die kleine Terz vom Halbton ausgehen.

Dann führt Johannes Gallicus von der Oktav her die große und kleine Sext ein. Die kleine Sext jedoch wird durch Diesis vollständig, kann und muß so geschehen. Von der Quintoktav her führt

Johannes Gallicus dann die große und kleine Dezim ein, von der Doppeloktav her die große und kleine Sext mit Oktav (Tredezim), von der Quint über der Doppeloktav (Nondezim) die große und kleine Terz mit Doppeloktav (Septdezim).

Alles, was aus den oben genannten durch sowohl tiefe als auch hohe (und) überhohe Tonbuchstaben und Silben in der Hand Guidos (von Arezzo) geschehen kann: Johannes Gallicus erklärt hier, wie weit sich in der Hand Guidos die Ordnung der Töne erstreckt. Er nennt noch einmal die perfekten Konsonanzen und verträglichen Dissonanzen: Quint erste perfekte Konsonanz, Oktav zweite, Quintoktav dritte, Doppeloktav vierte, Doppeloktavquint fünfte. Große und kleine Terz die ersten verträglichen Dissonanzen in der Quint, große und kleine Sext in der Oktav die zweiten, große und kleine Terz mit Oktav die dritten, große und kleine Sext mit Oktav die vierten, große und kleine Terz mit Doppeloktav die fünften.

Johannes Gallicus führt dann aus, an welchen Stellen diese in unserer Hand gefunden werden können. Deshalb nämlich ist zu wissen, daß ein solcher Kontrapunkt mit tiefen oder mit hohen oder mit überhohen geschehen muß oder kann. Und daß wir nicht vom griechischen Gamma, sondern vom lateinischen A den ersten Anfang haben.

Wenn der Cantus planus im tiefen A ist und man mit tiefen diskantieren will, konsoniert man nicht, dissoniert man nicht, diskantiert man nicht, wenn man auch A singt, sondern macht den Einklang. Es ist nämlich jedesmal ein Einklang, wenn ein tiefer und ein hoher Ton in einem Ton zusammenkommen. Und wie die Eins in der Arithmetik nicht für eine Zahl gehalten wird, obwohl sie der Urheber und Ursprung der Zahlen ist, so wird auch der Einklang in der Musik nicht für eine Konsonanz gehalten, obwohl von ihm die ganze Reihe der Konsonanzen ausgeht.

Johannes Gallicus nennt dann alle Konsonanzen zum tiefen A (C kleine Terz, mit Diesis als Cis große Terz, E wahre Quint, F kleine Sext, aber mit Diesis große Sext), mit den hohen (a Oktav, c kleine Dezim, e Quintokav, f kleine Sextoktav, alle anderen in A durch hohe verworfen).

Wenn man aber den Kontrapunkt mit überhohen im tiefen oder hohen oder überhohen A zu machen wünscht, muß man wissen, daß A Einklang in den tiefen und Oktav in den hohen hier die Doppeloktav ist, C kleine Terz in den tiefen, kleine Terz mit Oktav in den hohen wird hier als kleine Terz mit Doppeloktav her-

vorgebracht, E aber, das in den tiefen Quint war und in den hohen Quint über der Oktav und was hier Quint mit Doppeloktav ist, ist notwendig, alle übrigen nämlich im A der überhohen verachtet.

Überall also, wo A ist, dissonieren wir niemals, wenn wir mit dem Kontrapunkt A oder re oder la singen und ebenso C oder fa oder ut, ebenso E oder la oder mi und auch F oder fa oder ut. Ausgenommen jedoch E, das überall über A die Quint macht, unter dem hohen oder überhohen A aber die Quart, die in dieser Art des Singens verworfen erscheint, wie gesagt worden ist.

Und wenn wir den Buchstaben Silben hinzufügen, singen wir entweder ut oder re oder mi und so ist es von den übrigen nur mit demselben Buchstaben, von dem wir sprechen zu verstehen, sonst wäre es keine wahre Regel. Obwohl nämlich re unter dem hohen A zum tiefen A gut wäre, re jedoch unter dem tiefen D zugleich, und so von vielen. Es folgt ein Schema aller Konsonanzen zu A re (das ich hier nicht wiedergebe). Dasselbe führt Johannes Gallicus für das tiefe H, tiefe C, tiefe D, tiefe E, tiefe F und tiefe G durch.

Zur Aufzählung der Konsonanzen über dem tiefen H fügt er hinzu: Nirgends können wir in H dissonieren, wenn wir h oder mi oder D oder sol oder re oder G oder sol oder ut singen, wie hier unten offenbar ist; man muß jedoch mit äußerster Mühe singen, daß man niemals quadratisches h oder mi sowohl im hohen wie überhohen h singt, wenn man dort einen Tritonus sieht und das quadratische h hat keine andere Ausnahme, und da F unter h immer ein Tritonus von oben ist, aber keine wahre Quint und folglich in dieser Art des Singens verworfen.

Zur Aufstellung über das tiefe C fügt er hinzu: Ausgenommen G, das über C immer gut konsoniert, unter jenes gesetzt aber eine Quart zu erzeugen pflegt, die, wenn sie einfach geschähe, keine Todsünde wäre, obwohl sie zusammengesetzt dissoniert und verworfen ist.

Zur Aufstellung über das tiefe D fügt er hinzu: Außer A, das überall über D die Konsonanz Quint hat, unter dem es jedoch eine Quart macht, hier wie schon lange verworfen.

Zur Aufstellung über das tiefe E fügt er hinzu: Ausgenommen quadratisches h oder mi, das über E immer eine konsonante Quint, unter demselben E eine Quart erzeugt.

Zur Aufstellung über das tiefe F fügt er hinzu: Ausgenommen C, das immer zum F eine Quint darüber hat, darunter aber die in dieser Art des Singens verworfene Quart.

Zur Aufstellung über das tiefe G fügt er hinzu: Ausgenommen D, das zum G immer eine Quint darüber gibt, unter diesem jedoch eine in diesem Buch des Singens entlegene und verworfene Quart.

Unter dem Titel Was vor allem über die zu vermischenden Konsonanzen zu beachten ist, folgt eine Zusammenfassung der Darstellung von Johannes Gallicus in Dialogform zwischen Lehrer und Schüler, von der vor allem die Zusammenfassung der Grundregeln, die Einleitung zum zweistimmigen Beispiel und dessen Erklärung von Bedeutung ist, wie folgt, Lehrer: Du darfst niemals mit Dissonanzen, obwohl verträglichen (beginnen), niemals in jenen schließen. Diese Dissonanzen haben nämlich eine gewisse unbestimmte Eintracht, in der, obwohl wie nur immer das Gefühl erfreut wird, der Geist aber nach dem Zeugnis der Natur niemals ruht. Beginnen also mußt du entweder mit der Oktav, einfachen und perfekten Konsonanzen oder auch mit derartigen zusammengesetzten und in jenen überhaupt schließen.

Hüte dich jedoch, daß du ferner (consequenter) niemals perfekte Konsonanzen machst, das ist zwei Quinten, zwei Oktaven, zwei von den übrigen zusammengesetzten, was du ohne Zweifel leicht einhältst, wenn du niemals mit dem Cantus planus mit perfekten fällst oder steigst.

Du kannst aber mit verträglichen Dissonanzen nach Belieben fallen oder steigen und auch zwei, drei oder mehrere jener nacheinander anordnen, so daß nach mehreren großen Terzen sofort die Quint geschieht, nach großen Sexten bald die Oktav, nach der großen Dezim (CS IV, 395a fälschlich: dytonus cum dyapente) sogleich die Duodezim, aber nach mehreren Tredezimen sogleich die Doppeloktav und nach der großen Septdezim die Nondezim folgt.

Wenn du aber in irgendeiner einfachen oder zusammengesetzten großen oder kleinen perfekten Konsonanz bist, wollest du dich nicht zu gereizten (? - concitas) Dissonanzen wenden, außer du kannst jenen sofort ihre perfekten anfügen, falle aber bei steigendem Cantus planus mit perfekten und steige umgekehrt, wenn der Cantus planus fällt.

Schüler: Also darf ich niemals Dissonanzen machen, außer sie können sogleich ihre perfekten haben.

Lehrer: Es ist zwar möglich, daß sie ohne ihre perfekten geschehen, aber es darf selten geschehen, wie ich es in diesem Beispiel gemacht habe, das folgt. Obwohl auch diese verträglichen Dissonanzen nicht in ihre perfekten wie die große Terz und kleine Terz in den Einklang und die große Sext oder kleine Sext

in die Quint, die große Dezim und kleine Dezim in die Oktav und so von den entsprechenden aufgelöst zu werden pflegen, was alles in diesem Gesang offenbar ist:

d'' d'' c'' h' c'' a' h' a'
d f e d c f g a

d'' c'' h' c'' cis'' d'' e'' d''/g' d' a h e' d' e' f'
h a g f e d c d /c d f g e f e d

e' d'/a g a c' d' c' h a g a/a g a d c
c d /d e d c f e d c H A/A H A a e'

d e f e e d
d' g' a' h' cis'' d'''.

Dieser Cantus planus hat den Kontrapunkt vom ersten roten Buchstaben (hier Schrägstrich) bis zum zweiten nur mit überhohen. Vom zweiten roten Buchstaben bis zum dritten nur mit hohen. Vom dritten bis zum vierten nur mit tiefen. Vom vierten aber bis zum Schluß alle zugleich.

Schüler: Ich bitte dich inständig, lege uns kurz das Notwendige zum Verständnis dieses dreifachen Kontrapunkts dar.

Lehrer: Ich frage dich, siehst du nicht jene im Gegensatz zu den schwarzen überall angeordneten Buchstaben? Denn auch deswegen wird jene Art des Singens Kontrapunkt von pungendo (stechen) genannt, deswegen, weil nur die äußeren entgegengesetzten Töne fern von jeder Zwietracht sich stechen, freilich von der Mitte von der Stimme vorgetragen, obwohl allen durch Ganztöne und Halbtöne abgemessenen und berechneten.

Du weißt zum Beispiel, daß die erste Note dieses Cantus planus im tiefen D und der erste Buchstabe oder die erste Silbe von jenen roten im überhohen D ist. Und wer weiß es nicht, daß diese beiden äußeren Töne um die Konsonanz Doppeloktav voneinander sind? Ich habe nämlich lieber mit der sehr perfekten Doppeloktav beginnen wollen als mit einer anderen, welche Konsonanz an derselben Stelle als Duodezim geschehen könnte.

Die, da sie fünfzehn Töne und zehn Ganztöne mit vier kleinen Halbtönen hat, weil ja nur zwei äußere Töne von der Tredezim berührend, die von der Mitte sind, wenn wir uns zählend oder mit ihren Ganztönen und Halbtönen messend darum kümmern (nisi forte numerando seu per suos tonos et semitonia metiendo nil curamus). Daß freilich nicht nur von diesen, sondern auch von allen übrigen sowohl Konsonanzen wie Dissonanzen jegliche geschehen oder geschehen können, mußt du wissen.

Aber kehren wir bitte zu unserem Vorhaben zurück. Nach der Doppeloktav, wie du siehst, schreite ich mit drei fortgesetzten verträglichen Dissonanzen fort, denen ich im tiefen C mit der Doppeloktav ihre Vollkommenheit gebe, steigend nämlich in den

überhohen mit einem kleinen Halbton und in den tiefen mit einem vollständigen Ganzton falle ich, und ebenso einen nicht vollständigen von jenen drei Dissonanzen, durch Diesis, die wir dort bezeichnet haben, wieder beginnend.

Dann mache ich wiederum zwei vollständige Dissonanzen, denen ich ihre vollständig perfekte Duodezim nicht habe geben können, sondern in jene, von der die zusammengesetzten die sehr perfekten (CS IV, 396b wohl fälschlich: perfectissam) aufgelöst habe. Dieses nämlich im hohen A vorgetragen, bald mit drei mit dem Cantus planus fallenden Dissonanzen, deren eine durch Diesis vollständig geschieht, teile ich im tiefen F mit der Duodezim ihre Vollkommenheit zu.

Dann sofort eine andere nicht vollständige Dissonanz im tiefen E schaffend, außer sie wird durch Diesis vervollständigt, füge ich dieser im tiefen D die Doppeloktav an, nachdem nämlich auch eine andere vollständige Dissonanz im tiefen C folgt, die ich in der Doppeloktav auflöse, mit der sie zusammengesetzt wird. Was darüber hinaus fragst du, oh Bruder? Wenn du lernen willst, mache es überall gleich.

Kap. 3: Graduslehren.

In den Graduslehren findet eine Spezifizierung verschiedener Lagen der zu einer Tiefstimme hinzuzufügenden Oberstimmen statt. Was unter Graduslehre zu verstehen ist, hat K.-J. Sachs, Contrapunctus S. 143 - 145, näher umschrieben. Er geht dabei aus von einer Definition des Terminus Gradus im Traktat Dico che'l contrapuncto richede avere quattro cose, Washington, Libr. of Congress, ML 171 J.6, fol. 81 - 94', besonders fol. 83'/84: "Grado se intende quando duy cantano de una medesima chiaue facendo contrapuncto houvero l uno cantasse per una chiaue e l altro per l altra ne l uno ne l altro facendo muttatione", "Unter gradus versteht man, wenn zwei, die einen contrapunctus machen, aus ein und derselben clavis oder in verschiedenen claves singen und dabei keine mutatio machen".

Fraglich ist nach Sachs, ob clavis hier konkret den "Schlüssel" oder nur den tiefen Ton eines Hexachords als Bezeichnung desselben bedeutet, wofür jeweils eine nähere Umschreibung bzw. die Beschaffenheit der Notenbeispiele spricht. Im ersten Fall liegt die entsprechende Technik in der Nähe der Sightpraxis. Fraglich ist auch nach Sachs, ob das Verfahren nur Lehrzwecken diente oder besonders bei der Improvisation geübt wurde.

Die Gradus-Technik zielt auf Vermeidung des Wechsels der Benennung der Tonstufen im Hexachordsystem (mutatio) und bindet deshalb die Einzelstimmen im Hexachordsystem an Hexachordräume. Sinnvoll war dies jedoch nur für die Lehre. Allerdings konnte die Graduslehre auch durch Anweisungen über Mutationen ergänzt oder verfeinert werden.

Die Lehre unterschied in der Regel den möglichen Hexachordräumen entsprechend vier Grade:

primo grado = grado di pari /̄oder grado de unisono/
secondo grado = grado di /b̄zw. in oder della/ quarta
terzo grado = grado di /ī̄n, della/ quinta
quarto grado = grado di /ī̄n, della/ octava

Der Traktat Dico che noi abbiamo, Florenz, Bibl. Mediceo-Laurenziana, Redi 71, fol. 48' - 59, fol. 53, fügt noch einen grado della duodecima hinzu, im Traktat In Gamma ut possunt fieri tres voces scilicet (Ratio contraponti est ista, nicht herausgegeben) fehlt der grado di quarta überhaupt.

Manche Traktate lehren ebenfalls hexachordgebundene Konsonanzfolgen, aber ohne Graduslehre, und schreiben entsprechend dem Anfangsklang vom "Singen in der Quint" (grado di pari), "in der Oktav" (grado di quinta) und "in der Duodezim" (grado di ottava), und Primo notandum quid, Rom, Bibl. Apostol. Vat. Cappon. lat. 206, fol. 33/34 (nicht herausgegeben), verbindet das Gradus-Prinzip mit Konsonanzaufzählungen.

M.E. stellt die Graduslehre spezifizierte Konsonanzentabellen dar. Die Hexachordräume repräsentieren Stimmräume, d.h. die Graduslehren legen fest, welche Stimme welche Konsonanzen zu den Tönen einer vorgegebenen Stimme bilden kann. Die verschiedenen Möglichkeiten sind auch als "Modus octavae" und "Modus duodecimae" (C. Dahlhaus, Der "Modus duodecimae" des Nicolaus von Capua, Mf XVI, 1963, S. 363 - 64), "De contrapuncto minori, . . . secondo, De tertio contrapunto" (J. Handschin, Aus der alten Musiktheorie, III. Zur ambrosianischen Mehrstimmigkeit, AMl XV, 1943, S. 2 - 15, besonders S. 8 - 12), "Modus octavae", "secundus contrapunctus", "Medium, Triplex, Quadruplex", "Mene, Treble, Quatreble" usw. bezeichnet.

Die Graduslehre könnte allerdings auch als eine Art Tonartenlehre zu verstehen sein. Sie kann also m.E. eine Lehre für den von mir früher als vielstimmiger Verdoppelungsdiskant, klanglicher (motettischer) Satz und später als mehrfach-zweistimmiger Satz bezeichneten Art gewesen sein.

Von Bedeutung für das Verständnis der Graduslehre ist die Studie von P. P. Scattolin, La regola del "grado" nella teoria medievale del contrappunto, RIM XIV, 1979, S. 11 - 74.

Graduslehren enthalten folgende schon besprochene Traktate: S. 195 - 98 Sciendum est quod contrapunctus est fundamentum biscanti (modus octavae, modus duodecimae); S. 202 - 03 Septem sunt species discantus secundum modernos videlicet (Magister Johannes Torkesey); S. 221 - 22 Theodonus de Caprio, Regule contrapuncti, 1431 (Konsonanzentabellen); S. 236 - 43 Lyonel Power, This Tretis is contrivid vpon the Gamme for hem (Konsonanzentabellen); S. 250 - 52 Ugolino de Orvieto, Declaratio musicae disciplinae, Buch II, Kap. 16 - 24 (Konsonanzentabelle); S. 292 - 94 Circa modum discantandi primo attendendum est quot sunt concordantiae (Konsonanzentabelle); S. 299 - 300 Concioscia cossa che el contrapuncto abbia duoe consonancie (Konsonanzentabelle).

Graduslehren enthalten folgende noch nicht behandelten Traktate: Unisonus respont octava y octava quinsena; Perche dico il contrapunto richiede de avere quattro cose (Ad avere alcuna notitia del contrapuncto); Dico che noi abbiamo nel contrapuncto quattro gradi.

Unisonus respont octava y octava quinsena:[143]

Dieser Traktat besteht aus einer Sightlehre (Oktav auf- und abwärts) und einer näheren Bestimmung der imperfekten Konsonanzen als große sowie kleine und daß bei der Folge Einklang - Terz die Terz klein, bei der Folge Terz - Quint groß sein soll, weil es näher ist.

Perche dico il contrapuncto richiede de avere quattro cose:[144]

Die Lehre dieses Traktats ist folgende: Es werden alle Intervalle innerhalb der Oktav aufgezählt (der Einklang ist als "pari", "gleich", bezeichnet). Zwei davon sind Konsonanzen, der Einklang und die Quint, zwei sind Dissonanzen, die Terz und Sext, drei sind Diskordanzen, die Sekund, Quart und Sept. Aus diesen gehen alle höheren hervor. Ihre Zahl ist unendlich, aber der Verfasser beschränkt sich entsprechend denen in der guidonischen Hand auf zwanzig Töne, über die die menschliche Stimme nicht hinausgehen kann. Die Intervalle werden dann alle einzeln näher bestimmt und besprochen (Ganzton und Halbton, Einklang - Quint - große und kleine Terz - reine und übermäßige Quart, große und kleine Sext, verminderte Quint). Es folgt eine Graduslehre.

Dico che noi abbiamo nel contrapunto quattro gradi:[145]

Die Lehre dieses Traktats ist eine Graduslehre, mit der der Verfasser sofort beginnt. Für die Intervalle verweist er auf andere "Meister", weil er der umfangreichen Materie nicht noch weiteres hinzufügen will. Er fügt den vier "gradi" des vorhergehenden Traktats Perche dico il contrapuncto richiede de avere quattro cose (pari, della quinta, della quarta und della ottava) die zusammengesetzten auf der Oktav und Duodezim hinzu. Es folgt eine ins einzelne gehende Diskussion der Beziehungen zwischen ihnen allen und Ergebnisse davon in Intervallen, wenn dieselben Silben auf eine andere Ebene versetzt sind. Der Traktat schließt mit kurzen Definitionen der in der Musik gebräuchlichen Proportionen.

Kap. 4: Contratenorlehren.

Der zweiten Art des mehr als zweistimmigen Satzes, dem von mir früher sogenannten freien Diskantsatz, später als erweiterter Satz bezeichneten Typus, entsprechen die sogenannten Contratenorlehren. Grundlage dieser Art von Satz war und blieb der zweistimmige Satz, aber in einer anderen Weise als beim vielstimmigen Verdoppelungsdiskant, dem klanglichen (motettischen) oder mehrfach-zweistimmigen Satz, nämlich im Sinne des Contrapunctus und dessen Lehre.

Diese handelte bis ins 15. Jahrhundert hinein ausschließlich vom zweistimmigen Satz, ist aber in ihrem Bereich (z.B. gegenüber der Lehre des mehr als zweistimmigen englischen Diskants) Grundlage jeder Satztechnik allgemein und damit auch für den mehr als zweistimmigen Satz zuständig. Für diesen bedurfte es jedoch zusätzlicher Bestimmungen vor allem hinsichtlich gänzlich dissonierender Kombinationen mehrerer Konsonanzen an und für sich wie z.B. Quint und Sext im Quintsextklang und hinsichtlich der als primäres Intervall dissonierenden und als sekundäres Intervall konsonierenden Quart im in der Praxis schon länger verwendeten Quintoktav- und Terzsextklang.

Es entsprach der Denkweise des Contrapunctus, die Stimmen des Satzes Note gegen Note nicht nur wie im vielstimmigen Verdoppelungsdiskant, klanglichen (motettischen) oder mehrfach-zweistimmigen Satz auf den Tenor (- Cantus firmus) bzw. die tiefste Stimme zu beziehen, sondern auch ihr gegenseitiges Verhältnis zu regeln. Besonders aktuell war dies, wenn der Tenor (- Cantus

firmus) Mittel- oder Oberstimme des Satzes war. Hier ergaben sich besonders leicht dissonierende, aus einzelnen Konsonanzen zusammengesetzte Zusammenklänge (Unterquint + Oberterz, Unter- + Oberquint, Unter- + Obersext, Untersext + -terz, Unteroktav + -quint ergeben zwischen den Außenstimmen Sept, Non, Undezim bzw. zwischen den Unterstimmen Quarten).

Der Ausweg daraus war, von der Konsonanz der beiden vorgegebenen oder zugrundeliegenden Stimmen auszugehen und je nach dieser und ihrer Lage unter oder zwischen ihnen eine Konsonanz hinzu- oder einzufügen und so von Konsonanz zu Konsonanz bzw. Zusammenklang zu Zusammenklang eine dritte Stimme zu bilden, die unter den beiden anderen mit diesen beiden und zwischen ihnen mit dem Tenor konsonieren mußte und mit dem Cantus höchstens in der Quart dissonieren durfte.

In den entsprechenden Contratenorlehren werden für alle Konsonanzen der beiden vorgegebenen Stimmen die möglichen Konsonanzen des Contratenors als dritte Stimme des Satzes aufgezählt. Die dritte Stimme bezeichnete man als Contratenor, obwohl im Motettensatz schon länger ein Contratenor in Gebrauch war, der meistens als zweite Stimme zum Tenor (= Cantus firmus) hinzugefügt wurde und je nach seiner Lage über oder unter diesem den weiteren Aufbau der Zusammenklänge mitbestimmte oder sogar überhaupt bestimmte.

S. 231 - 34 S. 286 - 91

Contratenorlehren enthalten folgende schon besprochenen Traktate: Unaquaeque nota uniuscuiusque tenoris tentabit octavam; Ferst for the sight of descant it is to wete.

Contratenorlehren enthalten folgende noch nicht besprochenen Traktate: Georgio Anselmi Musica, 1434, III Schluß; Si enim quis vult facere contratenorem supra quemlibet tenorem, 3. Teil von Et primo de contrapuncto (Anonymi XI Tractatus de musica plana et mensurabili, CS III, 416a - 475b, besonders 465b - 466b); Quicumque voluerit duos contrapunctus sive discantus (De compositione contrapunctus, Ars discantus secundum Johannem de Muris, CS III, 68a - 113b, besonders 92b - 93b); Ad sciendum componere carmina vel motetos cum tribus (De compositione carminum, Ars discantus secundum Johannem de Muris, CS III, 68a - 113b, besonders 93b - 95a).

Georgio Anselmi, De musica, 1434, Dieta tertia de cantabili harmonia, Schlußabschnitt:[146]

Der genannte Schlußabschnitt dieses Traktats enthält keine Kontrapunktlehre, sondern allenfalls eine Andeutung einer Contratenorlehre. Ich halte jedoch die Ausführungen darin für wichtig genug, hier folgende Übersetzung einzufügen: Über den Diskant hinaus wird zuweilen ein dritter Sänger im selben Gesang darüber singend hinzugefügt; diesen nennt man den Kontrapunkt singen und seine Art ist, daß er singbare Töne vorträgt, einmal mit dem Tenoristen, einmal mit dem Diskantor übereinstimmend, entweder tiefere oder höhere entweder an Dauer oder Beschaffenheit gleiche, aber für seine Dauer, manchmal aber mit dem einen übereinstimmend und mit dem anderen nicht übereinstimmend.

So wenn vier oder mehr Sänger zusammenkommen, ein jeder möglichst konsonante und mit seinen Dauern, manchmal nämlich mit dem Tenoristen, manchmal mit dem Diskantor, manchmal mit dem Contrakantor, manchmal eigene nicht übereinstimmende, nicht jedoch dissonante nicht verträgliche Töne vorträgt.

In der Anlage der Gesänge ist aber immer zu vermeiden, daß der Sänger oder Tenorist oder Diskantierende oder ein anderer zu dissonante hinzusetzt oder vorträgt. Der den Tenor Singende und Diskantierende tragen meistens übereinstimmende Töne von den Proportionen vor, die wir genannt haben, das ist Terzen und Sexten, dissonante nämlich, die sich vertragen, seltener, damit bei zwei oder drei vorgetragenen Stimmen übereinstimmende geschehen, die Quart oder Quint oder eine andere von den konsonanten Proportionen, austauschend einmal mit einer und derselben, einmal mit der anderen, damit die Töne nicht häufiger über derselben Proportion wiederkehren, außer wenn sie vielleicht an Dauer und Beschaffenheit verschiedene vortragen.

Der Sänger meide andererseits ungebräuchliche und sehr lärmende Töne und in denen Mühe an großer und unehrenhafter Öffnung des Mundes ist, was, wenn es geschieht, sehr selten und zum Scherz geschieht, und ebenso mit zu großer Tiefe hervorgebrachte oder größerer Höhe vorgetragene, damit er nicht häufiger die Quintdezim oder eine höhere wiederholt.

Diese Töne verdunkeln das Gehör der Hörer, jene ergeben gleichgültige; und es ist nicht zu sehr in gleichen Tönen zu verharren; sehr schnell nämlich ekeln sie nicht weniger als die mit gleicher Proportion konsonanten. Weder setze er wieder-

um zu häufig Pausen dazwischen, noch vielmehr pausiert der Tenorist so oft wie der pausiert, der den Diskant vorträgt, wenn es auch manchmal ziert (geziemt). Niemals mögen drei oder vier zugleich Singende zur selben Zeit pausieren, so kommen sie nicht oder selten mit der Stimme zusammen.

Und wenn jemand als mittlerer singt, stimme er einmal mit dem tieferen, einmal dem höheren oder dem Diskantor zusammen, manchmal aber mit beiden, d.h. wenn der vom Tenor Diskantierende die Stimme sogar zur Oktav erhebt, selbst zur Quart oder Quint; und so umgekehrt, wenn (cum quando) dieser zur Oktav oder Undezim oder Duodezim oder Quintdezim.

Es ist aber anmutig, daß der Cantus die gewöhnlichen Töne, und die der Kantor gewöhnlich geeignet ist, ohne viel Mühe vorzutragen, sowohl an Dauer wie Beschaffenheit, annimmt. Und wenn er denselben Ton wiederholt, entweder wenn es eine Pause erfordert oder wenn nach der Pause zum Gesang zurückgekehrt wird, kann ihm dies nämlich zwei- oder dreimal erlaubt werden, weil es manchmal einen angenehmen und geschmückten Gesang bewirkt; und ebenso wenn der Cantus am Anfang und nach den Pausen dieselbe Dauer und Beschaffenheit verwendet und nicht weniger vor der Pause.

Darüberhinaus ist Annehmlichkeit des Gesangs (cantus) zu den Worten des Gesangs (cantilene) anzuwenden, damit wenn die Worte über die Liebe und Bitte des Todes (petitione mortis) sind und Klagen und Elegie, sind singbare Töne vorzutragen, damit sie wehklagende sein können; und wenn es Worte des Unwillens sind, rauhe und härtere und dichtere der Schelte hervorzubringen, und wenn es Worte des Lobes sind, mittlere sowohl an Beschaffenheit wie auch Dauer.

Angenehm aber geschieht im Gesang (cantus), wenn ein Ton zur Höhe erhoben wird und der folgende zur Tiefe herabgelassen wird oder umgekehrt. Wenn es zwei- oder dreimal ist, werde er so vorgetragen, daß nicht immer die Abstände der Konsonanzen ausgefüllt werden. So geschieht es manchmal nicht unangenehm, wenn der Diskantierende dem Tenor begegnend den Einklang des Cantus macht, ja wenn er manchmal tiefere Töne vorträgt, und der Tenorist höhere paßt ebenso, und es geschieht am Schluß des Gesangs angenehm, die Dauern der Noten zu verkürzen, und schnell und eilends die Schlußtöne vorzutragen geschehe gleichsam eine Schlußbildung des Gesangs.

Es folgt ein Schlußwort.

Si enim quis vult facere contratenorem supra quemlibet tenorem (3. Teil von Et primo de contrapuncto - Anonymi XI Tractatus de musica plana et mensurabili):[147]

Die Contratenorlehre dieses Traktats ist folgende: Wenn jemand einen Contratenor über einen beliebigen Tenor machen will, muß er sehen, wo der Diskant beginnt, und wenn der Diskant in der Oktav beginnt, dann muß der Contratenor die Quint haben, wenn der Tenor in den tiefen (Tönen - ebenso im folgenden) stattfindet; aber wenn in den hohen, dann muß der Contratenor die Oktav darunter (unter dem Tenor - ebenso im folgenden) haben.

Aber wenn der Diskant in der Duodezim (CS III, 465a fälschlich: septima) beginnt, dann geschieht der Contratenor in der Oktav, wenn der Tenor in den tiefen ist; aber wenn der Diskant die Sext hat, dann kann der Contratenor die Quint oder Terz unter dem Tenor haben, wenn der Tenor in den hohen ist; aber wenn der Tenor in den tiefen ist, dann muß der Contratenor die Terz oder Oktav über dem Tenor haben.

Aber wenn der Diskant die Terz hat, dann kann der Contratenor die Terz oder Oktav unter (CS III, 465a fälschlich: supra) dem Tenor haben, wenn der Tenor in den hohen ist; aber wenn er in den tiefen ist, dann muß der Contratenor die Quint oder Sext oder auch Oktav über dem Tenor haben. Aber wenn der Diskant im Einklang ist, dann muß der Contratenor die Oktav oder Quint haben, auch die Terz darunter oder Oktav darüber, usw.

Wer den Contratenor machen will, darf keine zwei mit dem Tenor steigende noch fallende Oktaven machen, noch darf er die nächsten Konsonanzen nehmen, sondern er nimmt sie nach dem, was der Diskant erfordert, so daß der Contratenor mit dem Tenor und nicht immer mit dem Diskant konsoniert, weil im Contratenor gut ein Kontradiskant stattfinden kann . . . (CS III, 465a: Auslassungspunkte). Der Contratenor habe nicht (fehlt CS III, 465a: non) die Quint, wenn der Diskant die Sext hat, weil es die Sekund wäre.

Der Kontradiskant darf weder mit der Duodezim noch Non(?) geschehen usw. Über den Noten des Tenors dürfen wir nicht wie im Kontrapunkt oder Diskant acht zählen, sondern immer eins, weil der Contratenor ebenso tief wie der Tenor, manchmal tiefer ist.

Es folgen zwei allgemeine Regeln: Der Diskant kann gut zwei Quinten mit dem Contratenor haben, wenn der Contratenor über

dem Tenor und den hohen ist. Der Contratenor kann gut mit dem Tenor von der imperfekten zur perfekten Konsonanz fallen und ebenso der Tenor mit dem Contratenor. Der Contratenor wird, soweit er tiefer ist als der Tenor, Tenor genannt.

Es folgen dann fünf Regeln in Form, durch die der Contratenor jedes Kontrapunkts gebildet werden kann: 1.) Wenn der Diskant die Oktav über dem Tenor hat und der Tenor in den tiefen ist, dann kann der Contratenor die Terz, Quint, Sext, Oktav, Dezim usw. (über dem Tenor) haben. Aber wenn der Tenor in den hohen ist, dann kann der Contratenor die Oktav, Quint, den Einklang, die Dezim unter dem Tenor haben.

2.) Wenn der Diskant die Terz hat und der Tenor in den tiefen ist, dann darf der Contratenor die Oktav, Quint und Sext (über dem Tenor) haben. Aber wenn der Tenor in den hohen ist, dann kann der Contratenor die Oktav, Terz, Dezim und zuweilen die Sext unter dem Tenor haben.

3.) Wenn der Diskant die Quint hat und der Tenor in den tiefen ist, dann kann der Contratenor die Terz oder Oktav darüber haben. Aber wenn der Tenor in den hohen ist, dann kann der Contratenor die Oktav und zuweilen die Sext unter dem Tenor haben.

4.) Wenn der Diskant die Sext hat und der Tenor in den tiefen ist, dann kann der Contratenor die Oktav oder Terz darüber haben. Aber wenn der Tenor in den hohen ist, dann kann er die Oktav, Quint oder Terz unter dem Tenor haben.

5.) Wenn der Diskant den Einklang hat und der Tenor in den tiefen ist, dann kann der Contratenor die Terz, Quint, Sext, Oktav, Dezim (darüber) haben. Aber wenn der Tenor in den hohen ist, dann kann der Contratenor die Oktav, Quint unter dem Tenor haben, usw.

Quicumque voluerit duos contrapunctus sive discantus (De compositione contrapunctus, Ars discantus secundum Johannem de Muris):[148]

Dieser Traktat über den dreistimmigen Satz führt aus, daß wer auch immer zwei Kontrapunkte oder Diskante über einen Tenor komponieren will, sich hüten muß, zwischen ihnen zwei entsprechende oder ähnliche Konsonanzen zusammenzusetzen, wie im einen Kontrapunkt die Quint und im anderen die Duodezim oder im einen die Terz und im anderen die Dezim oder im einen die Sext und im anderen die Tredezim und umgekehrt und ebenso die anderen, weil zwischen ihnen keine Verschiedenheit wäre und keine zwei ver-

schiedenen Töne erschienen, sondern nur einer.

Er muß sich auch hüten, im einen Kontrapunkt die Quint und im anderen die Sext oder die Duodezim und doppelte Sext oder Duodezim und (einfache) Sext und umgekehrt zu setzen, weil sie vollkommen dissonierten, nämlich Sekunden (Nonen) bildeten.

Und so angenehm wie möglich werden sie gesetzt, wenn im einen Kontrapunkt die Quint und im anderen die Dezim gesetzt wird, weil diese beiden Kontrapunkte zugleich und ohne Tenor konsonieren, nämlich in der Sext. Ebenso ist es auch angenehm, wenn im einen Kontrapunkt die Dezim und im anderen die Duodezim gesetzt wird, weil es auch ohne Tenor konsonierte und die Terz bliebe.

Ebenso ist es auch angenehm, wenn im einen Kontrapunkt die Sext und im anderen die Oktav gesetzt wird, weil sie auch ohne Tenor konsonieren und dasselbe ist von ihren entsprechenden zu sagen.

Ad sciendum componere carmina vel motetos cum tribus (De compositione carminum, Ars discantus secundum Johannem de Muris):[149]

Dieser Traktat besteht in einer Contratenorlehre. Die Fassung Gent scheint in der Ausgabe von E. de Coussemaker fehlerhaft und bietet sachliche Schwierigkeiten. Aber auch die Fassung Regensburg gibt keine Klarheit.

Die vom Contratenor zu den Zusammenklängen von Tenor und Carmen hinzuzufügenden Konsonanzen werden von jenen abgeleitet, befinden sich aber anders als in allen anderen Contratenorlehren alle unter dem Tenor. Der Verfasser lehrt also nur einen tiefen Contratenor, d.h. nach festländischer Bezeichnung einen Contratenor bassus und nach englischer Bezeichnung einen Counter.

Die erwähnte sachliche Schwierigkeit besteht in der jeder Regel folgenden zusammenfassenden Feststellung, wieviele Konsonanzen dem Contratenor jeweils nach Weglassung der nicht möglichen und nicht gut klingenden zu den Zusammenklängen von Tenor und Carmen übrig bleiben, die sich nur in der Fassung Gent findet, also in der Fassung Regensburg fehlt.

Die Regeln sind folgende: Zum Einklang zwischen Tenor und Carmen kann im Contratenor die Terz unter dem Tenor oder die Quint oder die Sext, welche Sext dann nicht gut klingt, oder die Oktav und die Dezim, aber dieselbe Konkordanz daselbst nicht gesetzt werden. So zusammen die Quint und Sext entfernt bleiben drei gute (wohl fälschlich: bine) verschiedene Konkordanzen über

jeder notierten.

Zur Terz kann im Contratenor die Terz darunter oder Sext (welche Sext darunter nicht so angenehm klingt) oder Oktav oder Dezim gesetzt werden, aber die Quint darunter kann daselbst nicht gesetzt werden. Zusammen bleiben es drei gute Konkordanzen über jeder Note.

Zur Quint kann im Contratenor die Sext darunter oder Oktav gesetzt werden, aber die Terz darunter oder Quint oder Dezim kann daselbst nicht gesetzt werden. Zusammen bleiben es so drei (eigentlich nur zwei) verschiedene gute Konkordanzen über jeder Note.

Zur Sext kann im Contratenor die Terz darunter oder Quint, die daselbst angenehmer klingt, oder Oktav darunter oder Dezim gesetzt werden; die Sext darunter kann daselbst im Contratenor nicht gesetzt werden. Zusammen bleiben so bei entfernter Quint und Sext drei gute verschiedene Konkordanzen über jeder Note.

Zur Dezim kann im Contratenor die Terz darunter oder Sext (welche Sext darunter jedoch nicht angenehm klingt) oder Oktav oder Dezim gesetzt werden, aber die Quint darunter kann daselbst nicht gesetzt werden. Beispiel des Ganzen: Zusammen bleiben so drei gute Konkordanzen über jeder Note.

Zur Duodezim kann im Contratenor die Sext darunter, die jedoch nicht angenehm klingt, oder Oktav darunter gesetzt werden; aber die Terz darunter oder Quint oder Dezim kann daselbst nicht gesetzt werden. Zusammen bleiben so drei verschiedene gute Konkordanzen über jeder Note.

In der Fassung Gent fehlt die Regel über die Konsonanzen zur Oktav zwischen Tenor und Carmen. Sie lautet in der Fassung Regensburg: Zur Oktav kann im Contratenor die Terz darunter, Quint gesetzt werden, während die Sext darunter nicht so angenehm klingt, oder Oktav oder Dezim darunter.

Verzeichnis der Abkürzungen.

Abhdlgen.	Abhandlungen
Abhdlgen. d. geistes- u. sozialwiss. Klasse	Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse
AfMw	Archiv für Musikwissenschaft
AIM	American Institute of Musicology
Akad. d. Wiss.	Akademie der Wissenschaften
AMl	Acta musicologica
Anm.	Anmerkung, Anmerkungen
AnnMl	Annales musicologiques
Aufl.	Auflage
Bd., Bde.	Band, Bände
Ber.	Bericht
bes.	besonders
Bibl.	Bibliothek, Biblioteca, Bibliotheca
BIMG	Beihefte der Internationalen Musikgesellschaft
BzAfMw	Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft
CH	Coussemaker, Histoire de l'harmonie au moyen âge
cod.	Kodex
Conn.	Connecticut
CS	Coussemaker, Scriptores de musica medii aevi
CSM	Corpus Scriptorum de Musica
Diss.	Dissertation
ed.	herausgegeben
erw. Aufl.	erweiterte Auflage
Fs.	Festschrift
GC	Gerbert, De cantu et musica sacra
Ges. Aufs. z. Kulturgesch. Spaniens	Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens
GS	Gerbert, Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum
Hrsg.	Herausgeber
hrsgg.	herausgegeben
hs.	handschriftlich
Hs., Hss.	Handschrift, Handschriften
Inst.	Institut
JAMS	Journal of the American Musicological Society
Jb.	Jahrbuch

Jg.	Jahrgang
JMTh	Journal of Music Theory
Kap.	Kapitel
Kgr.-Ber.	Kongreß-Bericht
KmJb	Kirchenmusikalisches Jahrbuch
MD	Musica Disciplina
Mf	Die Musikforschung
MfM	Monatshefte für Musikgeschichte
MGG	Die Musik in Geschichte und Gegenwart
Ms., Mss.	Manuskript, Manuskripte
mschrftl.	maschinenschriftlich
MSD	Musicological Studies and Documents
mw.	musikwissenschaftlich
NGD	The New Grove Dictionary of Music and Musicians
N.Y.	New York
o.J.	ohne Jahr
O.P.	Ordinis Praemonstratensis
OSB	Ordinis Sancti Benedicti
pass.	passim
RBM	Revue Belge de Musicologie
RdM	Revue de Musicologie
RIM	Rivista Italiana di Musicologia
RMI	Rivista Musicale Italiana
s.	siehe
S.	Seite
SIMG	Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft
Slg.	Sammlung
Slg. mw. Abhdlgen.	Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen
Sp.	Spalte
span., Span.	spanisch, Spanisch
Span. Forschgen. d. Görresgesellsch.	Spanische Forschungen der Görresgesellschaft
Übers.	Übersetzer, Übersetzung
VfMw	Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft
Vol.	Volume
ZfMw	Zeitschrift für Musikwissenschaft

Anmerkungen.

1 s. E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre, Von den Anfängen bis gegen 1700, 3 Bde., Taschenbücher zur Musikwissenschaft 75 - 77, Wilhelmshaven (1981).

2 s. E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt in der Musiktheorie des 12. bis 15. Jahrhunderts, Taschenbücher zur Musikwissenschaft 82, Wilhelmshaven (1982).

3 s. K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert, Untersuchungen zum Terminus, zur Lehre und zu den Quellen, Wiesbaden 1974.

4 s. H. H. Eggebrecht und Fr. Zaminer, Ad organum faciendum, Lehrschriften der Mehrstimmigkeit in nachguidonischer Zeit, Mainz 1970, Einleitung S. 13 - 28, besonders S. 21 ff.

5 s. H. Schmid, Musica et scolica enchiriadis una cum aliquibus tractatulis adiunctis, München 1981, S. 224 - 232, 242 - 247 und 248.

6 Ausgaben und Übersetzungen der Musica Enchiriadis: GS I, 152 - 173; H. Schmid, Musica et scolica enchiriadis, Liber enchiriadis de arte musica, S. 1 - 59; deutsche Übersetzung von R. Schlecht, Musica Enchiriadis von Hucbald, MfM VI, 1874, S. 163 - 189; Ausgabe und deutsche Übersetzung von E. L. Waeltner, Die Lehre vom Organum S. 2 - 18; englische Übersetzung von L. Rosenstiel, Anonymous, Music Handbook (Musica Enchiriadis), Colorado College Music Press, Translations: Number Seven, Colorado Springs 1976. - s. H. Hüschen, Artikel Anonymi, MGG 1, Sp. 499; Cl. V. Palisca, Artikel Kontrapunkt, MGG 7, Sp. 1526; R. Weakland, Artikel Hucbald, MGG 6, Sp. 821 - 827; R. L. Crocker, Artikel Hucbald, NGD 8, S. 758/59; L. Gushee, Artikel Musica Enchiriadis, NGD 12, S. 800 - 802; Fr. Reckow, Artikel Organum, NGD 13, S. 797 - 799; Cl. V. Palisca, Artikel Theory, theorists, NGD 18, S. 746b; Ph. Spitta, Die Musica Enchiriadis und ihr Zeitalter, VfMw V, 1889, S. 443 - 482; E. Steinhard, Zur Frühgeschichte der Mehrstimmigkeit, AfMw III, 1921, S. 220 - 231; J. Handschin, Zur Geschichte der Lehre vom Organum, ZfMw VIII, 1925/26, S. 321 - 341; M. Schneider, Geschichte der Mehrstimmigkeit II, S. 71 - 78 pass.; H. Sowa, Textvariationen zur Musica Enchiriadis, ZfMw XVII, 1935, S. 194 - 207; Thr. G. Georgiades, Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, S. 68/69, 71/72 und 78; G. D. Sasse, Die Mehrstimmigkeit der Ars antiqua in Theorie und Praxis S. 6, 16 - 19, 24, 28, 32, 54/55; E. Jammers, Anfänge der abendländischen Musik S. 60 - 79; E. L. Waeltner, Das Organum bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts; W. Apel, The Earliest Polyphonic Composition and its Theoretical Background, RBM X, 1957, S. 129 - 137; C. Dahlhaus, Zur Theorie des frühen Organum, KmJb XLII, 1958, S. 47 - 52; Fr. Zaminer, Der Vatikanische Organum-Traktat (Ottob. lat. 3025), S. 14, 23, 47/48, 106, 114, 124, 138, 140, 145/46; L. B. Spiess, The Diatonic "Chromaticism" of the Enchiriadis Treatises, JAMS XII, 1959, S. 1 - 6; Fr. Reckow, Der Musiktraktat des Anonymus 4 I S. 21, 66, II S. 11, 14; H. H. Eggebrecht und Fr. Zaminer, Ad organum faciendum S. 15 Anm. 3, 22, 55, 65, 89, 123 Anm. 3, 124 Anm. 7, 168 und 193; U. Michels, Die Musiktraktate des Johannes de Muris S. 64; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 4, 69; E. L. Waeltner, Die Lehre vom Organum S. 1; Cl. V. Palisca, Hucbald, Guido and John on Music S. 3, 11, 52, 53/54, 93, 98, 102 Anm. 6; H. Unverricht, Die Dasia-Notation und ihre Interpretation, Ars musica, musica scientia, Fs. H. Hüschen zum 65. Geburtstag S. 444 - 448; E.

Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 12/13, 26 - 31 mit Anm. 22, 743; H. H. Eggebrecht/F. A. Gallo/M. Haas/K.-J. Sachs, Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit S. 2 - 5, 13 - 32, 58, 86.

7 Ausgabe GS I, 173 - 212; Ausgabe von H. Schmid, Musica et scolica enchiriadis, Scolica enchiriadis de musica, S. 60 - 156; Ausgabe und deutsche Übersetzung von E. L. Waeltner, Die Lehre vom Organum S. 20 - 37. - s. R. Weakland, Artikel Hucbald, MGG 6, Sp. 821 - 827; Cl. V. Palisca, Artikel Kontrapunkt, MGG 7, Sp. 1526; R. L. Crocker, Artikel Hucbald, NGD 8, S. 758/59; L. Gushee, Artikel Musica Enchiriadis, NGD 12, S. 800 - 802; Fr. Reckow, Artikel Organum, NGD 13, S. 797 - 799; Cl. V. Palisca, Artikel Theory, theorists, NGD 18, S. 746b; im folgenden nur noch besondere Erwähnungen in umfangreicheren Schriften, s. ansonsten die vorherige Anmerkung: H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie S. 42 - 45; G. D. Sasse, Die Mehrstimmigkeit der Ars antiqua in Theorie und Praxis S. 6, 16, 18, 35; Fr. Zaminer, Der Vatikanische Organum-Traktat (Ottob. lat. 3025) S. 145 - 47 mit Anm. 9; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 19/20; E. L. Waeltner, Die Lehre vom Organum S. 1; Cl. V. Palisca, Hucbald, Guido, and John on Music S. 11; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 26; H. H. Eggebrecht/F. A. Gallo/M. Haas/K.-J. Sachs, Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit S. 13/14.

8 Ausgabe von H. Schmid, Musica et scolica enchiriadis, Additamenta codicis Bambergensis HJ. IV. 20, S. 214 - 221; Ausgabe und deutsche Übersetzung von E. L. Waeltner, Die Lehre vom Organum S. 42 - 51. - s. E. L. Waeltner, Der Bamberger Dialog über das Organum, AfMw XIV, 1957, S. 175 - 183; C. Dahlhaus, Zur Theorie des frühen Organum, KmJb XLII, 1958, S. 47 - 52; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 18; E. L. Waltner, Die Lehre vom Organum S. 39 - 41; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 26 mit Anm. 9; H. H. Eggebrecht/F. A. Gallo/M. Haas/K.-J. Sachs, Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit S. 14.

9 Ausgabe von H. Müller, Hucbalds echte und unechte Schriften über Musik S. 74; Ausgabe von H. Schmid, Musica et scolica enchiriadis, Tractatulus de organo dictus Coloniensis S. 222/23; Ausgabe und deutsche Übersetzung von E. L. Waeltner, Die Lehre vom Organum S. 54/55. - s. H. Hüschen, Artikel Anonymi, MGG 1, Sp. 501; Cl. V. Palisca, Artikel Kontrapunkt, MGG 7, Sp. 1526; Fr. Reckow, Artikel Organum, NGD 13, S. 797b; H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie S. 19 - 21; M. Schneider, Geschichte der Mehrstimmigkeit II S. 71, 72 Anm. 1, 73; G. D. Sasse, Die Mehrstimmigkeit der Ars antiqua in Theorie und Praxis S. 5, 16/17, 23, 25, 30, 34; J. Handschin, Aus der alten Musiktheorie, II. Orgel und Organum, AMl XIV, 1942, S. 19 - 27; E. L. Waeltner, Das Organum bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts; H. Schmid, Die Kölner Handschrift der Musica Enchiriadis, Kgr.-Ber. Köln 1958, S. 262 - 64; C. Dahlhaus, Zur Theorie des frühen Organum, KmJb XLII, 1958, S. 47 - 52; Fr. Reckow, Der Musiktraktat des Anonymus 4 II S. 13; E. L. Waeltner, Die Lehre vom Organum S. 52/53; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 26 mit Anm. 10; H. H. Eggebrecht/F. A. Gallo/M. Haas/K.-J. Sachs, Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit S. 14.

10 Ausgabe und deutsche Übersetzung von E. L. Waeltner, Die Lehre vom Organum S. 68/69. - s. J. Handschin, Aus der alten Musiktheorie, II. Orgel und Organum, AMl XIV, 1942, S. 19 - 27; C. Dahlhaus, Zur Theorie des frühen Organum, KmJb XLII, 1958, S. 47 - 52; E. L. Waeltner, Die Lehre vom Organum S. 52/53 und 57 - 67; H. H. Eggebrecht/F. A. Gallo/M. Haas/K.-J. Sachs, Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit S. 14.

11 Ausgabe CS II, 74 - 78; Ausgabe von H. Schmid, Musica et scolica enchiriadis, Inchiriadon Uchubaldi Francigenae, S. 187 - 213, besonders S. 205 - 213; Ausgabe und deutsche Übersetzung von E. L. Waeltner, Die Lehre vom Organum S. 70 - 87. - s. Cl. V. Palisca, Artikel Kontrapunkt, MGG 7, Sp. 1526; Fr. Reckow, Artikel Organum, NGD 13, S. 797b; H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie S. 26 - 29, 31 - 33, 35; M. Schneider, Geschichte der Mehrstimmigkeit II S. 71, 77; H. Sowa, Textvariationen zur Musica Enchiriadis, ZfMw XVII, 1935, S. 194 - 207 (ohne Organumlehre); G. D. Sasse, Die Mehrstimmigkeit der Ars antiqua in Theorie und Praxis S. 5, 16/17, 25; E. L. Waeltner, Das Organum bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts; C. Dahlhaus, Zur Theorie des frühen Organum, KmJb XLII, 1958, S. 47 - 52; K. V. Sinclair, Eine alte Abschrift zweier Musiktraktate, AfMw XXII, 1965, S. 52 - 55, besonders S. 54/55; Fr. Reckow, Der Musiktraktat des Anonymus 4 II S. 11 Anm. 46 und 13 Anm. 50; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 9; E. L. Waeltner, Die Lehre vom Organum S. 70/71; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 26 mit Anm. 12; H. H. Eggebrecht/F. A. Gallo/M. Haas/K.-J. Sachs, Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit S. 14.

12 Ausgabe GS II, 2 - 24; Ausgabe von J. Smits van Waesberghe, Guidonis Aretini Micrologus, CSM 4, S. 196 - 214; Ausgabe und deutsche Übersetzung von E. L. Waeltner, Die Lehre vom Organum S. 90 - 103; englische Übersetzung in: Cl. V. Palisca, Hucbald, Guido, and John on M„sic S. 57 - 83, besonders S. 77 - 83; deutsche Übersetzung von H. Hermesdorff, Caecilia XIV, 1875, pass., XV, 1876, pass., separat Trier 1876. - s. J. Smits van Waesberghe, Artikel Guido von Arezzo, MGG 5, Sp. 1071 - 78; Cl. V. Palisca, Artikel Kontrapunkt, MGG 7, Sp. 526; Cl. V. Palisca, Artikel Guido of Arezzo, NGD 7, S. 803 - 807; R. Flotzinger, Artikel Discant I, NGD 5, S. 488a; Fr. Reckow, Artikel Organum, NGD 13, S. 799b - 800b; Cl. V. Palisca, Artikel Theory, theorists, NGD 18, S. 746b/747a; H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie S. 5, 64/65, 73 - 86, 93, 95; M. Schneider, Geschichte der Mehrstimmigkeit II S. 9 mit Anm. 1, 58 mit Anm. 1, 67 Anm. 1, 71, 73 mit Anm. 2, 74/75; Thr. G. Georgiades, Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts S. 64 Anm. 36 und 71 Anm. 9; G. D. Sasse, Die Mehrstimmigkeit der Ars antiqua in Theorie und Praxis S. 7, 19, 23, 25, 28, 34 - 36; E. L. Waeltner, Das Organum bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts; Fr. Zaminer, der Vatikanische Organum-Traktat (Ottob. lat. 3025) S. 14/15, 23, 47/48, 106, 114 - 16, 124, 131, 138, 140 - 45 mit Anm. 9, 147/48; Fr. Reckow, Der Musiktraktat des Anonymus 4 I S. 69, II S. 11 Anm. 46, 13, 67; H. H. Eggebrecht und Fr. Zaminer, Ad organum faciendum S. 14, 15 Anm. 3, 22, 25 mit Anm. 23, 54/55, 56 Anm. 6, 57 - 67, 70 - 72, 74, 83, 108, 116 Anm. 5, 117 Anm. 11 und 14, 118 Anm. 15 - 17, 124, 126 - 28, 131, 141/42, 162 Anm. 8, 164, 166 Anm. 7, 168/69, 179/80, 193, 196, 203, 205; K.-J. Sachs, Zur Tradition der Klangschritt-Lehre, AfMw XXVIII, 1971, S. 241 mit Anm. 27; A. Seay, Guglielmo Roffredi's "Summa musicae artis", MD XXIV, 1970, S. 69 - 77; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 21, 144 Anm. 9 und 178; E. L. Waeltner, Die Lehre vom Organum bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts S. 89; Cl. V. Palisca, Hucbald, Guido, and John on Music, Einleitung S. 49 - 56, sonst S. 3, 93, 95/96, 99, 101, 115, 118, 122, 128, 136, 144, 159 Anm. 1; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 26, 30 - 33 mit Anm. 22, 279, 743 und 750; H. H. Eggebrecht/F. A. Gallo/M. Haas/K.-J. Sachs, Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit besonders S. 32 - 39.

13 Ausgabe von A. Seay, Guglielmo Roffredi's "Summa musicae artis", MD XXIV, 1970, S. 69, besonders 71 - 77. - s. M. Huglo, Artikel

Guglielmo Roffredi, NGD 7, S. 799; M. Schneider, Geschichte der Mehrstimmigkeit II S. 71/72; G. D. Sasse, Die Mehrstimmigkeit der Ars antiqua in Theorie und Praxis S. 23 Anm. 84; M. Huglo, A propos de la Summa artis musicae attribuée à Guglielmo Roffredi, RdM LVIII, 1972, S. 90 - 94.

14 Ausgabe GS III, 230 - 265, besonders 263/64; Ausgabe von J. Smits van Waesberghe, Johannis Affligemensis De musica cum tonario S. 157 - 162; deutsche Übersetzung von U. Kornmüller, Der Traktat des Johannes Cottonius über Musik, KmJb III, 1888, S. 1 bzw. 3 - 22, besonders 20 - 22. - s. H. Hüschen, Artikel Johannes von Affligem, MGG 7, Sp. 1527; N. E. Smith, Artikel Johannes Afflighemensis, NGD 9, S. 659/60; R. Flotzinger, Artikel Discant, NGD 5, S. 488; Fr. Reckow, Artikel Organum, NGD 13, S. 797b; Cl. V. Palisca, Artikel Theory, theorists, NGD 18, S. 747b, 748a/b und 749a; H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie S. 92 - 94, 237, 336; Thr. G. Georgiades, Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts S. 57; G. D. Sasse, Die Mehrstimmigkeit der Ars antiqua in Theorie und Praxis S. 7, 20/21, 23 - 26, 28, 36, 54; M. Schneider, Geschichte der Mehrstimmigkeit II S. 57/58; L. Ellinwood, John Cotton or John of Affligem?, Notes VIII, 1950/51, S. 650 - 69; J. Smits van Waesberghe, John of Affligem or John Cotton?, MD VI, 1952, S. 139 - 53; H. H. Eggebrecht, Diaphonia vulgariter organum, Kgr.-Ber. Köln 1958, S. 93 - 97; Fr. Zaminer, Der Vatikanische Organum-Traktat (Ottob. lat. 3025) S. 14, 23, 47 - 49, 104 - 110, 128, 131, 138, 144; E. Fr. Flindell, Joh/annis/ Cottonis, MD XX, 1966, S. 11 - 30; E. Fr. Flindell, Joh/annis/ Cottonis, Corrigenda et Addenda, MD XXIII, 1969, S. 7 - 11; J. Smits van Waesberghe, Einleitung zur einer Kausalitätserklärung der Evolution der Kirchenmusik im Mittelalter (von etwa 800 bis 1400), AfMw XXVI, 1969, S. 249 - 75, besonders S. 250, 254, 265 ff., 270; H. H. Eggebrecht und Fr. Zaminer, Ad organum faciendum S. 14 - 16, 17 Anm. 10, 19, 21, 26/27, 66/67, 71 Anm. 22, 72, 131 Anm. 17, 133, 139, 166 Anm. 7, 193/94, 200, 203, 205; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 32, 34/35, 38/39, 744; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 28/29 mit Anm. 8, 41 Anm. 23, 312/13, 315; H. H. Eggebrecht/F. A. Gallo/M. Haas/K.-J. Sachs, Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit besonders S. 51 - 54.

15 Ausgabe CH 225 bzw. 229 - 235; Ausgabe und deutsche Übersetzung von H. H. Eggebrecht und Fr. Zaminer, Ad organum faciendum S. 45 - 53; Ausgabe und englische Übersetzung von J. A. Huff, Ad Organum Faciendum & Item de Organo S. 40 - 47. - s. H. Hüschen, Artikel Anonymi, MGG 1, Sp. 434; Cl. V. Palisca, Artikel Kontrapunkt, MGG 7, Sp. 1526/27; L. Gushee, Artikel Anonymous Theoretical Writings, NGD 1, S. 444a; R. Flotzinger, Artikel Discant, NGD 5, S. 488b; R. Flotzinger, Artikel Organum, NGD 13, S. 803b; H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie S. 85 - 90, 112; M. Schneider, Geschichte der Mehrstimmigkeit II S. 60, 80 - 82; G. D. Sasse, Die Mehrstimmigkeit der Ars antiqua in Theorie und Praxis S. 7/8, 19, 21, 23, 26, 31, 34/35; Thr. G. Georgiades, Musik und Sprache S. 25 und 27; Fr. Zaminer, Der Vatikanische Organum-Traktat (Ottob. lat. 3025) S. 14/15, 44/45, 104/05, 110 - 28, 137/38, 148; C. Dahlhaus, Zur Theorie des Organums im 12. Jahrhundert, KmJb XLVIII, 1964, S. 27 - 32, besonders 27 - 29; Fr. Reckow, Der Musiktraktat des Anonymus 4 II S. 12; J. A. Huff, Ad Organum Faciendum & Item de Organo S. 3 - 36; H. H. Eggebrecht und Fr. Zaminer, Ad organum faciendum besonders S. 54 - 108; K.-J. Sachs, Zur Tradition der Klangschritt-Lehre, AfMw XXVIII, 1971, S. 233, 235 Anm. 4, 237/38, 265/66; E. Reimer, Johannes de Garlandia: De mensurabili musica I S. 14, 23/24, II S. 42; M. Haas, Der Epilog des Mailänder Organum-Traktates, Zum

Problem von Dialektik und Sachbezug in der Musiktheorie des ausgehenden elften Jahrhunderts, Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft 2, 1974, S. 7 - 19; Cl. V. Palisca, Hucbald, Guido, and John on Music S. 95 mit Anm. 47; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 32, 35/36, 42, 744; H. H. Eggebrecht/F. A. Gallo/M. Haas/K.-J. Sachs, Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit besonders S. 47 - 51.

16 Ausgabe CH 235 - 243; Ausgabe und deutsche Übersetzung von H. H. Eggebrecht und Fr. Zaminer, Ad organum faciendum S. 111 - 122; Ausgabe und englische Übersetzung von J. A. Huff, Ad Organum Faciendum & Item de Organo S. 48 - 59. - Literatur nur, soweit der Versteil besonders erwähnt ist, s. ansonsten die vorherige Anmerkung: H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie S. 90 - 92; H. H. Eggebrecht und Fr. Zaminer, Ad organum faciendum, besonders S. 123 - 145; H. H. Eggebrecht/F. A. Gallo/M. Haas/K.-J. Sachs, Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit wie vorherige Anmerkung.

17 Ausgabe von H. H. Eggebrecht und Fr. Zaminer, Ad organum faciendum S. 149/50. - s. E. Steinhard, Zur Frühgeschichte der Mehrstimmigkeit, AfMw III, 1921, S. 220 - 231 (mit Ausschnitten aus dem Traktat S. 228 - 31); Fr. Zaminer, Der Vatikanische Organum-Traktat (Ottob. lat. 3025) S. 105, 110/11 und besonders 121; J. A. Huff, Ad Organum Faciendum & Item de Organo pass.; H. H. Eggebrecht und Fr. Zaminer, Ad organum faciendum besonders S. 151 - 55; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 32 mit Anm. 24.

18 Ausgabe und deutsche Übersetzung von H. H. Eggebrecht und Fr. Zaminer, Ad organum faciendum S. 159 - 63; Ausgabe und englische Übersetzung von J. A. Huff, Ad Organum Faciendum & Item de Organo S. 61 - 65. - Literatur nur, soweit Änderungen gegenüber der vorherigen Anmerkung notwendig sind: H. H. Eggebrecht und Fr. Zaminer, Ad organum faciendum S. 164 - 72; H. H. Eggebrecht/F. A. Gallo/M. Haas/K.-J. Sachs, Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit S. 47/48 mit Anm. 37 - 39.

19 Ausgabe von H. H. Eggebrecht und Fr. Zaminer, Ad organum faciendum S. 175/76. - s. R. Flotzinger, Artikel Discant, NGD 5, S. 488b; Fr. Zaminer, Der Vatikanische Organum-Traktat (Ottob. lat. 3025) S. 105; J. A. Huff, Ad Organum Faciendum & Item de Organo S. 6 und weiter pass.; H. H. Eggebrecht und Fr. Zaminer, Ad organum faciendum besonders S. 177 - 83.

20 Ausgabe von J. Handschin, Der Organum-Traktat von Montpellier, Fs. für G. Adler S. 50/51; Ausgabe und englische Übersetzung von Fr. Blum, Another Look at the Montpellier Organum Treatise, MD XIII, 1959, S. 21 - 24; Ausgabe und deutsche Übersetzung von H. H. Eggebrecht und Fr. Zaminer, Ad organum faciendum S. 187 - 190. - s. H. Hüschen, Artikel Anonymi, MGG 1, Sp. 500; Cl. V. Palisca, Artikel Kontrapunkt, MGG 7, Sp. 1526/27; L. Gushee, Artikel Anonymous Theoretical Writings, NGD 1, S. 444a; R. Flotzinger, Artikel Discant, NGD 5, S. 488b; J. Handschin, Der Organum-Traktat von Montpellier, Fs. für G. Adler S. 50 - 57; M. Schneider, Geschichte der Mehrstimmigkeit II S. 60; Thr. G. Georgiades, Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts S. 63; G. D. Sasse, Die Mehrstimmigkeit der Ars antiqua in Theorie und Praxis S. 8/9, 13, 15, 26; Fr. Zaminer, Der Vatikanische Organum-Traktat (Ottob. lat. 3025) S. 51 Anm. 15, 105, 111, 128/29; Fr. Blum, Another Look at the Montpellier Organum Treatise, MD XIII, 1959, S. 15 - 21; C. Dahlhaus, Zur Theorie des Organums im 12. Jahrhundert, KmJb XLVIII, 1964, S. 27 - 32, besonders S. 29 - 31; Fr. Reckow, Der Musiktraktat des Anonymus 4 II S. 12; H. H. Eggebrecht und Fr. Zaminer, Ad organum faciendum besonders

S. 191 - 206; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 118; Cl. V. Palisca, Hucbald, Guido, and John on Music S. 95; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 32, 36, 744; H. H. Eggebrecht/F. A. Gallo/M. Haas/K.-J. Sachs, Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit besonders S. 40 - 47.

21 Ausgaben: A. de La Fage, Essais de diphtérographie musicale besonders S. 358/59 und 360/61; J. Handschin, Zur Geschichte der Lehre vom Organum, ZfMw VIII, 1925/26, S. 333 - 335; J. Handschin, Aus der alten Musiktheorie, II. Orgel und Organum, AMl XIV, 1942, S. 23 - 26; A. Seay, An Anonymous Treatise from St. Martial, AnnMl V, 1957, S. 33 - 42. - s. H. Hüschen, Artikel Anonymi, MGG 1, Sp. 500; M. F. Bukofzer, Artikel Discantus, MGG 3, Sp. 560, 569, 571; Cl. V. Palisca, Artikel Kontrapunkt, MGG 7, Sp. 1528; L. Gushee, Artikel Anonymous Theoretical Writings, NGD 1, S. 443b; A. de La Fage, Essais de diphtérographie musicale S. 335 - 362; J. Handschin, Zur Geschichte der Lehre vom Organum, ZfMw VIII, 1925/26, S. 321 - 41; G. D. Sasse, Die Mehrstimmigkeit der Ars antiqua in Theorie und Praxis S. 9, 20 - 22, 27, 37 - 41, 59; J. Handschin, Aus der alten Musiktheorie, II. Orgel und Organum, AMl XIV, 1942, S. 19 - 27; A. Seay, An Anonymous Treatise from St. Martial, AnnMl V, 1957, S. 7 - 42; H. H. Eggebrecht und Fr. Zaminer, Ad organum faciendum S. 26 Anm. 25 und 80/81; S. Fuller, An Anonymous Treatise dictus de Sancto Martiale, MD XXXI, 1977, S. 5 - 28 mit zwei Seiten Faksimile; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 38/39; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 314/15; H. H. Eggebrecht/F. A. Gallo/M. Haas/K.-J. Sachs, Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit besonders S. 59 - 65.

22 Ausgaben: G. Pannain, Liber musicae, Un teorico anonimo del XIV secolo, RMI XXVII, 1920, S. 409 bzw. 416 und besonders 433 - 439 (Handschrift Neapel); M. Schneider, Geschichte der Mehrstimmigkeit II S. 106, besonders 115 - 118 (Handschrift London). - s. H. Hüschen, Artikel Anonymi, MGG 1, Sp. 501; Cl. V. Palisca, Artikel Kontrapunkt, MGG 7, Sp. 1528; L. Gushee, Artikel Anonymous Theoretical Writings, NGD 1, S. 443a; R. Flotzinger, Artikel Discant, NGD 5, S. 488b/489a; G. Pannain, Liber musicae, Un teorico anonimo del XIV secolo, RMI XXVII, 1920, S. 407 - 440; M. Schneider, Geschichte der Mehrstimmigkeit II S. 106 - 120; Fr. Zaminer, Der Vatikanische Organum-Traktat (Ottob. lat. 3025) S. 130 - 132; Fr. Reckow, Der Musiktraktat des Anonymus 4 I S. 75, 88, II S. 67; H. H. Eggebrecht und Fr. Zaminer, Ad organum faciendum S. 26, 60, 194 Anm. 8; K.-J. Sachs, Zur Tradition der Klangschritt-Lehre, AfMw XXVIII, 1971, S. 234/35 mit Anm. 3, 238 - 40 mit Anm. 19, 21, 24, 242/43 mit Anm. 28, 30 und 31, 248 Anm. 41, 156, 165; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 33 mit Anm. 27 und 38/39, 42, 44, 47, 52; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 26/27, 31/32, 38 Anm. 21, 315/16 H. H. Eggebrecht/F. A. Gallo/M. Haas/K.-J. Sachs, Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit S. 65/66, 71/72, 78.

23 Ausgaben: G. Pannain, Liber musicae, Un teorico anonimo del XIV secolo, RMI XXVII, 1920, S. 437 (Handschrift Neapel); M. Schneider, Geschichte der Mehrstimmigkeit II S. 116/17 (Handschrift London). - s. vorher die Anmerkung über den Liber musicae (Londoner bzw. Schneider-Traktat).

24 Ausgabe von K.-J. Sachs, Zur Tradition der Klangschritt-Lehre, AfMw XXVIII, 1971, S. 238 - 239. - s. K.-J. Sachs, Zur Tradition der Klangschritt-Lehre, AfMw XXVIII, 1971, S. 238 - 43, 248 mit Anm. 41, 261; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 42; H. H. Eggebrecht/F. A. Gallo/M. Haas/K.-J. Sachs, Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit S. 71/72.

25 Ausgabe von K.-J. Sachs, Zur Tradition der Klangschritt-Lehre, AfMw XXVIII, 1971, S. 241 und 252/53. - s. K.-J. Sachs, Zur Tradition der Klangschritt-Lehre, AfMw XXVIII, 1971, S. 241, 252/53; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 42, 54 Anm. 42 von S. 53.

26 Ausgabe von K.-J. Sachs, Zur Tradition der Klangschritt-Lehre, AfMw XXVIII, 1971, S. 242/43 und 256. - s. K.-J. Sachs, Zur Tradition der Klangschritt-Lehre, AfMw XXVIII, S. 241 - 43 und 256/57; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 42/43, 47.

27 Ausgabe CH 255 - 258, CS II, 191b - 192b. - s. H. Hüschen, Artikel Guy de Chalis (Chaalis) = Guido de Caroliloco, MGG 5, Sp. 1136/37; M. F. Bukofzer, Artikel Discantus, MGG 3, Sp. 571; Cl. V. Palisca, Artikel Kontrapunkt, MGG 7, Sp. 1528; L. Gushee, Artikel Anonymous Theoretical Writings, NGD 1, S. 444a; N. E. Smith, Artikel Guy de Cherlieu /Guido de Cariloco/, NGD 7, S. 858; H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie S. 104/05, 205; G. D. Sasse, Die Mehrstimmigkeit der Ars antiqua in Theorie und Praxis S. 7/8, 21, 26; Fr. Zaminer, Der Vatikanische Organum-Traktat (Ottob. lat. 3025) S. 23, 45, 54/55, 70, 78, 130, 132, 161; Fr. Reckow, Der Musiktraktat des Anonymus 4 I S. 43, 71; H. H. Eggebrecht und Fr. Zaminer, Ad organum faciendum S. 26; K.-J. Sachs, Zur Tradition der Klangschritt-Lehre, AfMw XXVIII, 1971, S. 234, 242, 244 - 50 mit Anm. 36, 38, 260, 265; Cl. Maître, Recherches sur les Regule de arte musica de Gui d'Eu, Les Sources en Musicologie, Paris 1981, S. 79 - 86; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 43, 45/46, 52/53 Anm. 41 und 42, 55; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 26/27, 31/32, 35/36 mit Anm. 18, 38 Anm. 20 und 21, 40; H. H. Eggebrecht/F. A. Gallo/M. Haas/K.-J. Sachs, Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit S. 71/72.

28 Ausgabe von K.-J. Sachs, Zur Tradition der Klangschritt-Lehre, AfMw XXVIII, 1971, S. 244/45. - s. K.-J. Sachs, Zur Tradition der Klangschritt-Lehre, AfMw XXVIII, 1971, S. 244 - 46, 248 - 50, 260/61, 264 mit Anm. 63, 265; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 43, 45/46, 53 Anm. 42; H. H. Eggebrecht/F. A. Gallo/M. Haas/K.-J. Sachs, Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit S. 71/72.

29 s. dazu E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 35 - 37, 38 Anm. 21, 43 Anm. 26 von S. 42.

30 Ausgabe CS II, 494a - 496b (Tractatus de musica plana et organica, S. 484 - 498 - Löwener Traktat). - s. H. Hüschen, Artikel Anonymi, MGG 1, Sp. 496; M. F. Bukofzer, Artikel Discantus, MGG 3, Sp. 571; Cl. V. Palisca, Artikel Kontrapunkt, MGG 7, Sp. 1528; L. Gushee, Artikel Anonymous Theoretical Writings, NGD 1, S. 443b; H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie S. 106/07; G. D. Sasse, Die Mehrstimmigkeit der Ars antiqua in Theorie und Praxis S. 7, 20/21, 26; Fr. Zaminer, Der Vatikanische Organum-Traktat (Ottob. lat. 3025) S. 23, 46/47, 54/55, 130, 132, 161, 163; Fr. Reckow, Der Musiktraktat des Anonymus 4 I S. 71; K.-J. Sachs, Zur Tradition der Klangschritt-Lehre, AfMw XXVIII, 1971, S. 234/35 mit Anm. 3, 236 Anm. 8, 244 - 46, 248 - 50 mit Anm. 38, 40, 257, 265; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 16, 22, 58; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 38, 43, 45/46, 48, 52/53 mit Anm. 41 und 42, 55; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 26/27, 32, 34 mit Anm. 14, 35, 36 Anm. 17 und 18; H. H. Eggebrecht/F. A. Gallo/M. Haas/K.-J. Sachs, Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit S. 71/72.

31 Ausgabe von Fr. Zaminer, Der Vatikanische Organum-Traktat (Ottob. lat. 3025), Einleitung mit deutscher Übersetzung S. 42/43, Regeln S. 52 - 54, Faksimile S. 175 - 184, Text und Noten-

beispiele S. 185 - 203 (Nachträge S. 201 - 203), praktische Beispiele Faltbogen am Schluß des Buches; Teilausgabe bei R. v. Ficker, Der Organumtraktat der Vatikanischen Bibliothek (Ottob. 3025), KmJb XXVII, 1932, S. 65 - 74. - s. H. Hüschen, Artikel Anonymi, MGG 1, Sp. 502; Cl. V. Palisca, Artikel Kontrapunkt, MGG 7, Sp. 1528; L. Gushee, Artikel Anonymous Theoretical Writings, NGD 1, S. 444a; Cl. V. Palisca, Artikel Theory, theorists, NGD 18, S. 748b; M. Schneider, Geschichte der Mehrstimmigkeit II S. 45 - 47, Beispiele 17 - 42 (S. 7 - 13); G. D. Sasse, Die Mehrstimmigkeit der Ars antiqua in Theorie und Praxis S. 8, 21, 26; Fr. Zaminer, Der Vatikanische Organum-Traktat (Ottob. lat. 3025) pass.; C. Dahlhaus, Zur Theorie des Organums im 12. Jahrhundert, KmJb XLVIII, 1964, S. 27 - 32, besonders S. 31/32; Fr. Reckow, Der Musiktraktat des Anonymus 4 I S. 71, II S. 85, 89/90; H. H. Eggebrecht und Fr. Zaminer, Ad organum faciendum S. 20, 26, 58 Anm. 10, 103; E. Reimer, Johannes de Garlandia: De mensurabili musica I, S. 14; K.-J. Sachs, Zur Tradition der Klangschritt-Lehre, AfMw XXVIII, 1971, S. 234 - 36, 244 - 46, 248 - 51, 255, 261, 264 Anm. 63, 265; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 38, 43, 45/46, 52 - 54 mit Anm. 41 und 42; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 26, 31/32, 34 mit Anm. 14, 35, 36 Anm. 17 und 18; I. Godt und B. Rivera, The Vatican Organum Treatise - A Colour Reproduction, Transcription, and Translation, Gordon Athol Anderson (1929 - 1981) in Memoriam, Teil II, Godt - Tischler, S. 264_1 - 345_{11}; H. H. Eggebrecht/F. A. Gallo/M. Haas/K.-J. Sachs, Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit S. 69/70, 73 - 76.

32 Ausgabe CS I, 309a - 310a; Ausgabe und englische Übersetzung von A. Seay, Anonymous II (2), Tractatus de discantu (Treatise concerning discant) S. 22/23 - 26/27. - s. H. Hüschen, Artikel Anonymi, MGG 1, Sp. 494/95; L. Gushee, Artikel Anonymous Theoretical Writings, NGD 1, S. 444b; H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie S. 108; Fr. Zaminer, Der Vatikanische Organum-Traktat (Ottob. lat. 3025) S. 135; Fr. Reckow, Der Musiktraktat des Anonymus 4 I S. 71; K.-J. Sachs, Zur Tradition der Klangschritt-Lehre, AfMw XXVIII, 1971, S. 234, 250 - 52, 261; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 52/53 Anm. 41 und 42; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 32/33, 34 Anm. 14.

33 Ausgabe von K.-J. Sachs, Zur Tradition der Klangschritt-Lehre, AfMw XXVIII, 1971, S. 251. - s. K.-J. Sachs, Zur Tradition der Klangschritt-Lehre, AfMw XXVIII, 1971, S. 251/52, 258; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 43, 46, 53 Anm. 42.

34 Ausgabe von Fr. Zaminer, Der Vatikanische Organum-Traktat (Ottob. lat. 3025) S. 134. - s. Fr. Zaminer, Der Vatikanische Organum-Traktat (Ottob. lat. 3025) S. 15, 23, 130, 132/33; K.-J. Sachs, Zur Tradition der Klangschritt-Lehre, AfMw XXVIII, 1971, S. 235, 252/53; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 38, 47.

35 Ausgabe von K.-J. Sachs, Zur Tradition der Klangschritt-Lehre, AfMw XXVIII, 1971, S. 253 - 254. - s. K.-J. Sachs, Zur Tradition der Klangschritt-Lehre, AfMw XXVIII, 1971, S. 242, 253 mit Anm. 46, 255, 256 Anm. 51; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 43, 53 Anm. 42.

36 Ausgabe CH 250 - 253; CS I, 95a - 96a; S. M. Cserba O.P., Hieronymus de Moravia O.P., Tractatus de Musica S. 191 - 192; englische Übersetzung von J. Knapp, Two XIIIth Century Treatises on Modal Rhythm and the Discant, JMTh VI, 1962, S. 201 - 215, besonders S. 204 - 205. - s. H. Hüschen, Artikel Anonymi, MGG 1, Sp. 494; M. F. Bukofzer, Artikel Discantus, MGG 3, Sp. 571; L. Gushee, Artikel Anonymous Theoretical Writings, NGD 1, S.

444a; Cl. V. Palisca, Artikel Theory, theorists, NGD 18, S. 749b; H. Piemann, Geschichte der Musiktheorie S. 108, 113, 161 - 65, 173, 175, 177, 180, 187, 192 - 94; Thr. G. Georgiades, Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts S. 70; G. D. Sasse, Die Mehrstimmigkeit der Ars antiqua in Theorie und Praxis S. 10, 13, 28, 33, 39 mit Anm. 161, 40/41, 43/44, 47/48, 56, 62/63, 67 Anm. 277, 68, 70 Anm. 291, 71/72, 73 Anm. 307; Fr. Reckow, Der Musiktraktat des Anonymus 4 I S. 32, 79, II S. 5, 31, 34, 48/49; E. Reimer, Johannes de Garlandia: De mensurabili musica I S. IX, 13, 26, II S. 1; K.-J. Sachs, Zur Tradition der Klangschritt-Lehre, AfMw XXVIII, 1971, S. 234, 237 Anm. 12, 255 - 58 mit Anm. 51; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 43, 48, 52/53 Anm. 41; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 29, 33 - 35, 38 mit Anm. 21; H. H. Eggebrecht/F. A. Gallo/M. Haas/K.-J. Sachs, Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit besonders S. 158 - 209.

37 Ausgabe von K.-J. Sachs, Zur Tradition der Klangschritt-Lehre, AfMw XXVIII, 1971, S. 258. - s. K.-J. Sachs, Zur Tradition der Klangschritt-Lehre, AfMw XXVIII, 1971, S. 257/58.

38 Ausgabe von H. Anglès, Dos tractats medievals de música figurada, Fs. J. Wolf S. 11 - 12. - s. H. Hüschen, Artikel Anonymi, MGG 1, Sp. 494 (bezieht sich nur auf Fs. J. Wolf S. 6 - 10); F. A. Gallo, Artikel Nicola da Siena /Nicolaus de Senis/, NGD 13, S. 210b; K.-J. Sachs, Zur Tradition der Klangschritt-Lehre, AfMw XXVIII, 1971, S. 234, 258, 261; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 31, 116; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 43, 48, 52/53; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 31/32, 40, 175/76.

39 Ausgabe CS I, 312a - 319b; Ausgabe und englische Übersetzung von A. Seay, Anonymous II (2), Tractatus de discantu (Treatise concerning discant) S. 34/35 - 62/63. - s. H. Hüschen, Artikel Anonymi, MGG 1, Sp. 494/95; L. Gushee, Artikel Anonymous Theoretical Writings, NGD 1, S. 444b; H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie S. 107/08; Fr. Zaminer, Der Vatikanische Organum-Traktat (Ottob. lat. 3025) S. 54; K.-J. Sachs, Zur Tradition der Klangschritt-Lehre, AfMw XXVIII, 1971, S. 234, 261; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 44, 46, 49, 52/53 Anm. 41; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 32/33, 40.

40 Ausgabe CH 283 - 290. - s. H. Hüschen, Artikel Anonymi, MGG 1, Sp. 494; Cl. V. Palisca, Artikel Kontrapunkt, MGG 7, Sp. 1528; H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie S. 107; G. D. Sasse, Die Mehrstimmigkeit der Ars antiqua in Theorie und Praxis S. 47; K.-J. Sachs, Zur Tradition der Klangschritt-Lehre, AfMw XXVIII, 1971, S. 234, 259, 261; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 44, 52/53 mit Anm. 41; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 32/33, 39.

41 Ausgabe CS I, 154a - 156b. - s. H. Besseler, Artikel Franco von Köln, MGG 4, Sp. 688 - 98, besonders Sp. 693/94; A. Hughes, Artikel Franco of Cologne, NGD 6, S. 794 - 97, besonders 795b; H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie S. 109, 118/19, 205 Anm.; M. Bukofzer, Geschichte des englischen Diskants und des Fauxbourdons nach den theoretischen Quellen S. 110; Thr. G. Georgiades, Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts S. 58, 64 mit Anm. 34 und 35; G. D. Sasse, Die Mehrstimmigkeit der Ars antiqua in Theorie und Praxis S. 12/13, 49, 51; K.-J. Sachs, Zur Tradition der Klangschritt-Lehre, AfMw XXVIII, 1971, S. 234, 237 Anm. 12, 259/60, 264, 265 Anm. 65, 268; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 62 - 64, 104; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 57; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 25, 43 Anm. 26 von S. 42, 46, 48/49, 51, 56.

42 Ausgabe CH 262 - 265. - s. H. Hüschen, Artikel Anonymi, MGG 1, Sp. 494; M. F. Bukofzer, Artikel Discantus, MGG 3, Sp. 571; L. Gushee, Artikel Anonymous Theoretical Writings, NGD 1, S. 444a; H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie S. 103/04; G. D. Sasse, Die Mehrstimmigkeit der Ars antiqua in Theorie und Praxis S. 42 - 44; K.-J. Sachs, Zur Tradition der Klangschritt-Lehre, AfMw XXVIII, 1971, S. 234, 237 Anm. 12, 259 Anm. 55, 260/61 mit Anm. 60, 264 Anm. 64; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 44, 49, 51 - 53 mit Anm. 41, 57; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 32.

43 Ausgabe CH 245 - 246. - s. H. Hüschen, Artikel Anonymi, MGG 1, Sp. 494; M. F. Bukofzer, Artikel Discantus, MGG 3, Sp. 571; Cl. V. Palisca, Artikel Kontrapunkt, MGG 7, Sp. 1528; L. Gushee, Artikel Anonymous Theoretical Writings, NGD 1, S. 444a; Cl. V. Palisca, Artikel Theory, theorists, NGD 18, S. 748b; H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie S. 98 - 101; Thr. G. Georgiades, Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts S. 58; G. D. Sasse, Die Mehrstimmigkeit der Ars antiqua in Theorie und Praxis S. 42; K.-J. Sachs, Zur Tradition der Klangschritt-Lehre, AfMw XXVIII, 1971, S. 234, 261, 263/64; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 44, 50 - 53 mit Anm. 41; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 31.

44 Ausgabe CS I, 324a - 327b. - s. H. Hüschen, Artikel Anonymi, MGG 1, Sp. 495; M. F. Bukofzer, Artikel Discantus, MGG 3, Sp. 571; Cl. V. Palisca, Artikel Kontrapunkt, MGG 7, Sp. 1528; L. Gushee, Artikel Anonymous Theoretical Writings, NGD 1, S. 444b; H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie S. 98, 101 - 03; Thr. G. Georgiades, Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts S. 56 Anm. 7; G. D. Sasse, Die Mehrstimmigkeit der Ars antiqua in Theorie und Praxis S. 42/43; Fr. Reckow, Der Musiktraktat des Anonymus 4 I S. 66; K.-J. Sachs, Zur Tradition der Klangschritt-Lehre, AfMw XXVIII, 1971, S. 234, 261, 263/64; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 31; H. H. Eggebrecht/F. A. Gallo/M. Haas/K.-J. Sachs, Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit S. 222/23.

45 Ausgabe von K.-J. Sachs, Zur Tradition der Klangschritt-Lehre, AfMw XXVIII, 1971, S. 261 - 63. - s. K.-J. Sachs, Zur Tradition der Klangschritt-Lehre, AfMw XXVIII, 1971, S. 261, 263 - 65; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 44, 50/51; H. H. Eggebrecht/F. A. Gallo/M. Haas/K.-J. Sachs, Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit S. 173, Anm. 17.

46 Ausgabe von K.-J. Sachs, Zur Tradition der Klangschritt-Lehre, AfMw XXVIII, 1971, S. 264. - s. K.-J. Sachs, Zur Tradition der Klangschritt-Lehre, AfMw XXVIII, 1971, S. 264.

47 Ausgaben: CS I, 104 - 117; S. M. Cserba O.P., Hieronymus de Moravia O.P., Tractatus de musica, S. 207 - 229; E. Reimer, Johannes de Garlandia: De mensurabili musica I, S. 67 - 69 und 94 - 97; englische übersetzung von St. H. Birnbaum, Johannes de Garlandia, Concerning Measured Music (De Mensurabili Musica), besonders S. 15 - 43 und 50 - 57. - s. H. Hüschen, Artikel Johannes de Garlandia, MGG 7, Sp. 92 - 95; M. F. Bukofzer, Artikel Discantus, MGG 3, Sp. 560/61; Cl. V. Palisca, Artikel Kontrapunkt, MGG 7, Sp. 1528 - 30; R. A. Baltzer, Artikel Johannes de Garlandia, NGD 9, S. 662 - 64; R. Flotzinger, Artikel Organum, NGD 13, S. 803b, 808a; Cl. V. Palisca, Artikel Theory, theorists, NGD 18, S. 748b - 749b; H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie S. 112, 114, 161 - 69, 172/73, 177 - 80, 183, 187 - 89, 194 - 96, 205, 214, 218, 304, 347; Thr. G. Georgiades, Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts S. 64, 70, 74 - 77; G. D. Sasse, Die Mehrstimmigkeit der Ars antiqua in Theorie und Praxis S. 10 - 13, 24/25, 27, 29, 32, 34, 41, 44 - 46,

48, 52, 54 - 59, 63, 69 - 71, 78; Fr. Zaminer, Der Vatikanische Organum-Traktat (Ottob. lat. 3025) S. 51, 160; Fr. Reckow, Der Musiktraktat des Anonymus 4 I S. 22 - 29, 31 - 35, 40, 43 - 49, 51 - 66, 67(?), 69, 74 - 83, 86/87, 92/93, 95, 97 - 99, 102, II S. 2/3, 11 - 14, 16, 19 - 23, 34 - 45, 48 - 50, 54 - 58, 64, 67, 69/70, 72, 75 - 77, 85, 89; H. H. Eggebrecht und Fr. Zaminer, Ad organum faciendum S. 145, 177 Anm. 2, 182; E. Reimer, Johannes de Garlandia: De mensurabili musica pass.; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 14, 22, 25, 46, 49, 60, 62, 76, 80, 121/22, 170, 173, 177/78; J. Yudkin, The "Copula" According to Johannes de Garlandia, MD XXXIV, 1980, S. 67 - 84; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 56 - 59 mit Anm. 48, 64, 69, 81; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 27 Anm. 6, 30, 42 mit Anm. 25, 44, 46, 75; E. H. Roesner, Johannes de Garlandia on "organum in speciali", Early Music History 2, (1982), S. 129 - 160; H. H. Eggebrecht/F. A. Gallo/M. Haas/K.-J. Sachs, Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit besonders S. 153 - 56.

48 Ausgabe CS I, 378 - 83, besonders 379b und 381a - 382b; englische Übersetzung von J. Knapp, Two XIIIth Century Treatises on Modal Rhythm and the Discant, JMTh VI, 1962, S. 200 - 215, besonders S. 207 - 215. - s. H. Hüschen, Artikel Anonymi, MGG 1, Sp. 495; Cl. V. Palisca, Artikel Kontrapunkt, MGG 7, Sp. 1528/29; L. Gushee, Artikel Anonymous Theoretical Writings, NGD 1, S. 445a; H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie S. 114, 161, 164 - 66, 173, 175, 177, 180, 182, 194; G. D. Sasse, Die Mehrstimmigkeit der Ars antiqua in Theorie und Praxis S. 11, 46, 72; Fr. Reckow, Der Musiktraktat des Anonymus 4 I S. 22/23, 26, 37, 40, 43, 48, 72, 102, II S. 3, 5, 41, 48/49, 65; E. Reimer, Johannes de Garlandia: De mensurabili musica I S. 24, 31/32; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 34; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 56; H. H. Eggebrecht/F. A. Gallo/M. Haas/K.-J. Sachs, Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit S. 100/01, 105.

49 Ausgaben: GS III, 11 - 16; CS I, 129 - 135; S. M. Cserba O.F., Hieronymus de Moravia O.P., Tractatus de musica S. 249 - 259; Fr. Gennrich, Magistri Franconis Ars cantus mensurabilis, Ausgabe von CS I, 129 - 135 nebst zwei handschriftlichen Fassungen. - s. H. Besseler, Artikel Franco von Köln, MGG 4, Sp. 688 - 98; M. F. Bukofzer, Artikel Discantus, MGG 3, Sp. 560, 569; Cl. V. Palisca, Artikel Kontrapunkt, MGG 7, Sp. 1528 - 30; A. Hughes, Artikel Franco of Cologne, NGD 6, S. 794 - 97; R. Flotzinger, Artikel Organum, NGD 13, S. 808a; Cl. V. Palisca, Artikel Theory, theorists, NGD 18, S. 749a/b; H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie S. 114, 116 - 18, 163, 170 - 77, 181/82, 184, 189, 202 - 204, 206, 241; Thr. G. Georgiades, Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts S. 55, 64, 77; G. D. Sasse, Die Mehrstimmigkeit der Ars antiqua in Theorie und Praxis S. 11/12, 24, 27 - 30, 33, 48 - 50, 58/59, 64, 69, 72, 75; Fr. Zaminer, Der Vatikanische Organum-Traktat (Ottob. lat. 3025) S. 103; Fr. Reckow, Der Musiktraktat des Anonymus 4 I S. 22, 32, 40, 52, 55, 57, 59, 61, 64, 69 - 71, 74, 76 - 79, 81, 83/84, 86/87, 95/96, 102, II S. 3, 7, 12/13, 18/19, 30, 34, 39 - 42, 44 - 46, 48/49, 52 - 54, 56/57, 60, 63, 67 - 72, 75 - 77; E. Reimer, Johannes de Garlandia: De mensurabili musica I, S. VII/VIII, 9, 12, 26, 31/32, II S. 1 - 7, 10, 13, 21, 24, 40, 44, 47/48, 53 - 55, 59/60, 62 - 64; W. Frobenius, Zur Datierung von Francos "Ars cantus mensurabilis", AfMw XXVII, 1970, S. 122 - 27; U. Michels, Die Musiktraktate des Johannes de Muris S. 17, 26, 37, 50 - 53, 70, 72/73, 79, 84/85, 86, 90, 107, 111, 114, 116; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 11, 14, 46, 60 - 62, 64, 66, 70, 75, 78, 140; E. Apfel, Ge-

schichte der Kompositionslehre S. 56 - 59, 64/65; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 27 Anm. 6, 42/43 mit Anm. 27, 67, 183; H. H. Eggebrecht/F. A. Gallo/M. Haas/K.-J. Sachs, Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit besonders S. 155/56.

50 Ausgaben: CS I, 351 bzw. 354 - 360; Fr. Reckow, Der Musiktraktat des Anonymus 4 I S. 63 bzw. 70 - 81; englische Übersetzung von L. A. Dittmer, Anonymous IV (4), S. 52 bzw. 55 - 68. - s. H. Hüschen, Artikel Anonymi, MGG 1, Sp. 495; M. F. Bukofzer, Artikel Discantus, MGG 3, Sp. 561/62, 565, 569, 576; Cl. V. Palisca, Artikel Kontrapunkt, MGG 7, Sp. 1529; L. Gushee, Artikel Anonymous Theoretical Writings, NGD 1, S. 444a; R. Flotzinger, Artikel Organum, NGD 13, S. 808a/b; Cl. V. Palisca, Artikel Theory, theorists, NGD 18, S. 749a; H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie S. 109/10, 112/13, 121/22, 141, 148/49, 163 - 66, 177, 179/80, 184/85, 188 Anm. 190, 206, 214, 219, 304, 427; M. Bukofzer, Geschichte des englischen Diskants und des Fauxbourdons S. 109; Thr. G. Georgiades, Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts S. 56 Anm. 4, 57 Anm. 9, 64, 68 Anm. 3, 70, 71 Anm. 9, 76 mit Anm. 20, 77/78, 80 Anm. 32, 87 Anm. 16, 88, 104; G. D. Sasse, Die Mehrstimmigkeit der Ars antiqua in Theorie und Praxis S. 13/14, 24, 30, 33, 35, 51/52, 55, 59 - 61, 65, 69, 73; Fr. Zaminer, Der Vatikanische Organum-Traktat (Ottob. lat. 3025) S. 33/34, 36, 46, 48/49, 160; Fr. Reckow, Der Musiktraktat des Anonymus 4 pass.; E. Reimer, Johannes de Garlandia: De mensurabili musica I S. I, VIII, 4, 12/13, 30/31, II S. 4, 21/22, 28, 40, 43, 49, 58, 62; U. Michels, Die Musiktraktate des Johannes de Muris S. 113; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 10, 15, 21/22, 46, 60, 62/63, 75, 80, 118, 179; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 16, 56, 58/59, 64; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 40, 42 Anm. 24 und 25, 69 Anm. 36; J. Yudkin, The Anonymous of St. Emmeram and Anonymous IV (4) on the "Copula", MQ LXX, 1984, S. 1 - 22; H. H. Eggebrecht/F. A. Gallo/M. Haas/K.-J. Sachs, Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit besonders S. 155/56.

51 Ausgabe CS I, 251 - 281, besonders 257a - 260b, 269a/b, 281a/b. - s. G. Reaney, Artikel Lambertus, MGG 8, Sp. 130 - 132; R. A. Baltzer, Artikel Lambertus, Magister /Pseudo-Aristoteles/, NGD 10, S. 400/01; Cl. V. Palisca, Artikel Theory, theorists, NGD 18, S. 751a; G. D. Sasse, Die Mehrstimmigkeit der Ars antiqua in Theorie und Praxis S. 11, 24, 47, 51, 63/64, 73; Fr. Reckow, Der Musiktraktat des Anonymus 4 I S. 64, 66, 69, II S. 30, 34, 48, 53/54, 65/66; E. Reimer, Johannes de Garlandia: De mensurabili musica I S. 8/9, 29, 31, II S. 4, 6, 10, 46, 52, 58, 62, 65; U. Michels, Die Musiktraktate des Johannes de Muris S. 44, 49, 68, 86; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 46, 179; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 56/57; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 41; H. H. Eggebrecht/F. A. Gallo/M. Haas, K.-J. Sachs, Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit besonders S. 122/23.

52 Ausgabe von H. Sowa, Ein anonymer glossierter Mensuraltraktat 1279, S. 97 - 106 und 115 - 132. - s. H. Hüschen, Artikel Anonymi, MGG 1, Sp. 502; M. F. Bukofzer, Artikel Discantus, MGG 3, Sp. 566; L. Gushee, Artikel Anonymous Theoretical Writings, NGD 1, S. 445b; Cl. V. Palisca, Artikel Theory, theorists, NGD 18, S. 749a; G. D. Sasse, Die Mehrstimmigkeit der Ars antiqua in Theorie und Praxis S. 14, 27 - 29, 32, 65, 73; Fr. Zaminer, Der Vatikanische Organum-Traktat (Ottob. lat. 3025) S. 47, 72, 102/03; Fr. Reckow, Der Musiktraktat des Anonymus 4 I S. 23, 27, 41, 52, 61, 74, 77/78, 82, 84, 86/87, 90, II S. 11 - 13, 16, 20, 29, 32, 34, 41 - 46, 56 - 58, 61, 63 - 67, 69, 71/72, 76, 85; E.

Reimer, Johannes de Garlandia: De mensurabili musica I S. I, VIII, 29/30, 32, 34, II S. 6, 10, 13, 22 - 25, 38 - 40, 46, 58, 60, 62; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 10, 46, 60; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 64; J. Yudkin, The Anonymous of St. Emmeram and Anonymous IV (4) on the "Copula", MQ LXX, 1984, S. 1 - 22; H. H. Eggebrecht/F. A. Gallo/M. Haas/K.-J. Sachs, Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit besonders S. 155, 237.

53 s. zum folgenden die Textkorrekturen bei Fr. Reckow, Die Copula S. 9/10, 14 Anm. 5 von S. 13, 26/27 Anm. 3, 28 Anm. 1, 38 Anm. 1, 45 - 50 mit Anmerkungen, 54 mit Anmerkungen, 55 und 66.

54 Ausgabe von H. Müller, Eine Abhandlung über Mensuralmusik S. 5 - 7. - s. H. Hüschen, Artikel Anonymi, MGG 1, Sp. 501; A. Hughes, Artikel Dietricus /Karlsruhe Anonymous/, NGD 5, S. 470; H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie S. 166, 174/75, 179, 226; G. D. Sasse, Die Mehrstimmigkeit der Ars antiqua in Theorie und Praxis S. 46/47; E. Reimer, Johannes de Garlandia: De mensurabili musica II S. 58 Anm. 54; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 57; H. H. Eggebrecht/F. A. Gallo/M. Haas/K.-J. Sachs, Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit S. 101, 149 - 53.

55 Ausgaben und Übersetzungen: CS I, 245b - 250a; Fr. F. Hammond, Walteri Odington Svmma de specvlatione musicae S. 139 - 146; englische Übersetzung von J. A. Huff, Walter Odington, De speculatione musicae, Teil VI, S. 27 - 40. - s. G. Reaney, Artikel Odington, Walter, MGG 9, Sp. 1849/50; M. F. Bukofzer, Artikel Discantus, MGG 3, Sp. 573; Fr. Hammond, Artikel Odington, Walter /Walter Evesham; frater Walterus Otyngton monachus de Evesham/, NGD 13, S. 502/03; Cl. V. Palisca, Artikel Theory, theorists, NGD 18, S. 748b; H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie S. 114, 119/20, 172, 175 - 77, 181/82, 190, 197 - 204, 227(?), 280, 327 - 29, 337, 357, 461; M. Bukofzer, Geschichte des englischen Diskants und des Fauxbourdons S. 112; Thr. G. Georgiades, Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts S. 64; G. D. Sasse, Die Mehrstimmigkeit der Ars antiqua in Theorie und Praxis S. 14 - 16, 24, 33/34, 53, 55, 60/61, 66, 69 - 71, 73 - 79; Fr. Zaminer, Der Vatikanische Organum-Traktat (Ottob. lat. 3025) S. 103; Fr. Reckow, Der Musiktraktat des Anonymus 4 I S. 7, 13, 15/16, 18, 78, 83, 87, II S. 12, 31, 33, 41, 45, 48, 53/54, 63, 66, 69, 75, 87; U. Michels, Die Musiktraktate des Johannes de Muris S. 60, 85, 107; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 14, 16, 46; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 57, 59, 150; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 27, 41; H. H. Eggebrecht/F. A. Gallo/M. Haas/K.-J. Sachs, Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit S. 129, 134.

56 s. G. Reaney, Artikel Johannes de Grocheo, MGG 7, Sp. 95 - 100; G. A. Anderson, Artikel Johannes de Grocheo /Grocheio/, NGD 9, S. 664/65; Cl. V. Palisca, Artikel Theory, theorists, NGD 18, S. 751a; H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie S. 149, 207 - 14, 216; G. D. Sasse, Die Mehrstimmigkeit der Ars antiqua in Theorie und Praxis S. 14, 24/25, 29, 53, 55, 61/62, 67, 70/71, 73 - 79; U. Michels, Die Musiktraktate des Johannes de Muris S. 20, 68, 72/73; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 12 - 15, 26, 29, 46; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 16, 59/60; E. Fladt, Die Musikauffassung des Johannes de Grocheo im Kontext der hochmittelalterlichen Aristoteles-Rezeption, Diss. TU Berlin 1981; D. Stockmann, Musica vulgaris bei Johannes de Grocheio (Grocheo), Beitr. z. Musikwiss. 25, 1983, Heft 1, S. 3 - 57; M. Bielitz, Materia und forma bei Johannes de Grocheo. Zur Verwendung philosophischer Termini in der mittelalterlichen Musiktheorie, Mf XXXVIII, 1985, S. 257 - 277; H. H.

Eggebrecht/F. A. Gallo/M. Haas/K.-J. Sachs, Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit S. 119, 169/70, 174/75.

57 Ausgaben und Übersetzungen: CS I, 94b - 96b; CH 247 - 253, Beispiele Tafel A, Dokument III; S. M. Cserba O.P., Hieronymus de Moravia O.P., Tractatus de musica S. 191 - 194; englische Übersetzung von J. Knapp, Two XIIIth Century Treatises on Modal Rhythm and the Discant, JMTh VI, 1962, S. 203 - 07. - s. H. Hüschen, Artikel Anonymi, MGG 1, Sp. 494; M. F. Bukofzer, Artikel Discantus, MGG 3, Sp. 571; L. Gushee, Artikel Anonymous Theoretical Writings, NGD 1, S. 444a; Cl. V. Palisca, Artikel Theory, theorists, NGD 18, S. 749b; H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie S. 108, 113, 161 - 65, 173, 175, 177, 180, 187, 192 - 94; G. D. Sasse, Die Mehrstimmigkeit der Ars antiqua in Theorie und Praxis S. 10, 28, 33, 39 mit Anm. 161, 40, 43/44, 47, 56, 62/63, 68, 71/72; Fr. Reckow, Der Musiktraktat des Anonymus 4 I S. 32, 79, II S. 5, 31, 34, 48/49; E. Reimer, Johannes de Garlandia: De mensurabili musica I S. IX, 26, II S. 1; K.-J. Sachs, Zur Tradition der Klangschritt-Lehre, AfMw XXVIII, 1971, S. 234, 237 Anm. 12, 255/56 mit Anm. 51, 258; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 43, 48, 52/53 Anm. 41; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 29, 33 - 35, 38 mit Anm. 21 H. H. Eggebrecht/F. A. Gallo/M. Haas/K.-J. Sachs, Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit besonders S. 158 und 209.

58 Ausgabe CS I, 154a - 156b. - s. H. Besseler, Artikel Franco von Köln, MGG 4, Sp. 688 - 698, besonders Sp. 693/94; M. F. Bukofzer, Artikel Discantus, MGG 3, Sp. 568; A. Hughes, Artikel Franco of Cologne, NGD 6, S. 794 - 797, besonders 795b; H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie S. 109, 118/19, 205 Anm.; M. Bukofzer, Geschichte des englischen Diskants und des Fauxbourdons S. 110; Thr. G. Georgiades, Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts S. 58, 64 mit Anm. 34 und 35; G. D. Sasse, Die Mehrstimmigkeit der Ars antiqua in Theorie und Praxis S. 12/13, 49, 51; K.-J. Sachs, Zur Tradition der Klangschritt-Lehre, AfMw XXVIII, 1971, S. 234, 237 Anm. 12, 259/60, 264, 265 Anm. 65, 268; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 62 - 64, 104; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 57; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 25, 43 Anm. 26 von S. 42, 46, 48/49, 51, 56.

59 Ausgabe CS I, 307b - 309a und 310b - 311a; Ausgabe und englische Übersetzung von A. Seay, Anonymous II (2), Tractatus de discantu (Treatise concerning discant) S. 16/17 - 22/23 und 28/29 - 30/31. - s. H. Hüschen, Artikel Anonymi, MGG 1, Sp. 494/95; L. Gushee, Artikel Anonymous Theoretical Writings, NGD 1, S. 444b; H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie S. 108; G. D. Sasse, Die Mehrstimmigkeit der Ars antiqua in Theorie und Praxis S. 26, 72; Fr. Zaminer, Der Vatikanische Organum-Traktat (Ottob. lat. 3025) S. 46, 135; Fr. Reckow, Der Musiktraktat des Anonymus 4 I S. 64, 69, 71, II S. 65; E. Reimer, Johannes de Garlandia: De mensurabili musica I S. 23, II S. 24; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 52/53 Anm. 41 und 42; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 32/33, 34 Anm. 14; H. H. Eggebrecht/F. A. Gallo/M. Haas/K.-J. Sachs, Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit S. 105, 174, 210.

60 Ausgabe CS I, 311a - 312a; Ausgabe und englische Übersetzung von A. Seay, Anonymous II (2), Tractatus de discantu (Treatise concerning discant) S. 30/31 - 32/33. - s. H. Hüschen, Artikel Anonymi, MGG 1, Sp. 494/95; M. F. Bukofzer, Artikel Discantus, MGG 3, Sp. 561, 571; L. Gushee, Artikel Anonymous Theoretical Writings, NGD 1, S. 444b; K.-J. Sachs, Artikel Counterpoint, NGD 4, S. 833b/834a; H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie S. 108, 120; Thr. G. Georgiades, Englische Diskanttraktate aus

der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts S. 57 Anm. 10, 64 Anm. 35; G. D. Sasse, Die Mehrstimmigkeit der Ars antiqua in Theorie und Praxis S. 13, 15, 49 - 51; Fr. Reckow, Der Musiktraktat des Anonymus 4 I S. 75, 79, 83, II S. 12 Anm. 47 (andere von Fr. Reckow im Namen- und Sachregister für Anonymus 2 genannte Stellen in seinem Buch beziehen sich auf Anonymus 2a oder c); K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 60 - 64, 66, 72, 116 (die Stelle S. 179 Anm. 20 bezieht sich auf Anonymus 2a); E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 57, 64, 80; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 45, 48/49, 56; H. H. Eggebrecht/F. A. Gallo/M. Haas/K.-J. Sachs, Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit S. 105, 174, 210.

61 s. S. 326/27, Anm. 31 mit folgender Ergänzung: H. H. Eggebrecht/F. A. Gallo/M. Haas/K.-J. Sachs, Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit besonders S. 68/69.

62 Ausgabe GS III, 65 - 121, besonders 73b/74a, 74b/75a, 81b - 83b und 89a/b; J. W. Herlinger, The Lucidarium of Marchetto of Padua, A Critical Edition, Translation, and Commentary, Chicago und London (1985). - s. H. Hüschen, Artikel Marchettus de Padua, MGG 8, Sp. 1626 - 1629; Cl. V. Palisca, Artikel Kontrapunkt, MGG 7, Sp. 1531; F. A. Gallo, Artikel Marchetto de Padova /Marchettus de Padua, Marcus de Padua, Marcus Paduanus/, NGD 11, S. 661 - 663; K.-J. Sachs, Artikel Counterpoint, NGD 4, S. 834a; Cl. V. Palisca, Artikel Theory, theorists, NGD 18, S. 751a/b; H. Riemann Geschichte der Musiktheorie besonders S. 135 - 39; Fr. Reckow, Der Musiktraktat des Anonymus 4 II S. 65; U. Michels, Die Musiktraktate des Johannes de Muris S. 48 Anm. 109; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 11, 17, 44, 69, 76 - 80, 107, 120; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 67; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 51, 87, 107; G. Massera, Suggestioni Teoriche nel "Lucidarium" di Marchetto da Padova: dai "Generi" alla "Musica Colorata", A Festschrift for Albert Seay S. 1 - 20; H. H. Eggebrecht/F. A. Gallo/M. Haas/K.-J. Sachs, Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit S. 4, 206.

63 Ausgabe von F. A. Gallo, Franchini Gafurii Extractus parvus musicae S. 118. - s. K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 60, 109, 116; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 64 mit Anm. 56; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 168.

64 Ausgabe von J. Wolf, Ein Beitrag zur Diskantlehre des 14. Jahrhunderts, SIMG XV, 1913/14, S. 505 - 534. - s. H. Hüschen, Artikel Petrus Frater, dictus Palma ociosa, MGG 10, Sp. 1143; M. F. Bukofzer, Artikel Discantus, MGG 3, Sp. 571; Cl. V. Palisca, Artikel Kontrapunkt, MGG 7, Sp. 1522; A. Hughes, Artikel Petrus frater dictus Palma ociosa, NGD 14, S. 600; K.-J. Sachs, Artikel Counterpoint, NGD 4, S. 835a/b; H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie besonders S. 257 - 59; Thr. G. Georgiades, Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhundert S. 56 Anm. 5, 60; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 22, 26, 47 - 50, 60, 70 - 75, 77/78, 94, 104/05, 119, 140 - 42; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 65/66, 80, 87, 90, 94, 751; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 57, 61 - 65 mit Anm. 33, 67 - 70, 76/77, 83, 86 Anm. 51, 107, 176; H. H. Eggebrecht/F. A. Gallo/M. Haas/K.-J. Sachs, Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit S. 169, 178, 181, 193, 195, 237 - 40.

65 An dieser Stelle fehlt die Besprechung der achten Art, die wie folgt lauten müßte: Die achte Art ist in der ersten und zweiten

Teilung imperfekt und in der dritten perfekt, weil jede Longa in zwei Breven und jede Brevis in zwei Semibreven und jede Semibrevis in drei Minimen geteilt wird.

66 Ausgabe CS III, 59a - 60a. - s. H. Besseler, Artikel Johannes de Muris, MGG 7, Sp. 105 - 115; M. F. Bukofzer, Artikel Discantus, MGG 3, Sp. 571; Cl. V. Palisca, Artikel Kontrapunkt, MGG 7, Sp. 1522; L. Gushee, Artikel Jehan de Murs, NGD 9, S. 587 - 590; K.-J. Sachs, Artikel Counterpoint, NGD 4, S. 835a/b; Cl. V. Palisca, Artikel Theory, theorists, NGD 18, S. 751b; H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie besonders S. 262 - 64; Thr. G. Georgiades, Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts S. 56 Anm. 5, 57/58, 59 Anm. 16, 61/62; U. Michels, Die Musiktraktate des Johannes de Muris S. 40 - 42; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 24, 58, 60, 66 - 75, 77/78, 81/82, 88/89, 93, 95 - 97, 104, 109, 118, 150, 153, 181 - 85 (zu Johannes de Muris S. 49, 66, 69, 170, 179, 181 - 86); E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 65/66, 82/83; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 60/61, 71 Anm. 38, 72 Anm. 39, 73 - 75, 84, 86 Anm. 51, 174 Anm. 99, 176; H. H. Eggebrecht/F. A. Gallo/M. Haas/K.-J. Sachs, Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit S. 178 - 80, 183 - 85, 193 - 95.

67 Ausgabe von A. de La Fage, Essais de diphtérographie musicale S. 381 - 382. - s. K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 68/69, 85, 93; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 67.

68 In der Ausgabe der Fassung Rom von R. Casimiri heißt es im Anfangssatz "per quas omnis cantus planus seu melodiosus potest fieri", in der Fassung St. Paul (Kärnten) "per quas omnis discantus planus seu melodiosus potest fieri". K.-J. Sachs gibt im Verzeichnis der Incipits, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 218 nur den Anfang der Fassung St. Paul (Kärnten) an. Nach K.-J. Sachs ist auch nicht klar, ob in der Fassung Rom der Teil Nota quod regula generalis est quando volumus canere per octavam, der in der Ausgabe von R. Casimiri S. 98 durch einen Schlußstrich vom vorhergehenden Text getrennt ist, zum oben genannten Traktat gehört oder nicht. Ich beziehe hier diesen Teil nicht mit ein.

69 Ausgabe von R. Casimiri, Teodono de Caprio, non Teodorico de Campo teorico musicale italiano del sec. XV, Un suo trattado inedito, Note d'Archivio per la storia musicale XIV, 1942, S. 97 - 98 (Theodonus de Caprio, Regule contrapuncti, 1431). - s. H. Hüschen, Artikel Theodoricus de Campo, MGG 13, Sp. 321; F. A. Gallo, Artikel Theodonus de Caprio, NGD 18, S. 737b; G. Reaney, Artikel Theodoricus de Campo, NGD 18, S. 737b/38a; die Einleitung zur Ausgabe von R. Casimiri, Note d'Archivio per la storia musicale XIV, 1942, S. 38 - 42 und 93/94; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 69/70, 74; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 67, 80; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 191 Anm. 104; H. H. Eggebrecht/F. A. Gallo/M. Haas/K.-J. Sachs, Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit S. 191.

70 Ausgabe GS III, 306a - 307b; ohne den ersten Abschnitt und ersten Satz des zweiten Abschnitts GS III, 306, ist diese Fassung auch in GC II, 119/20 wiedergegeben. - s. H. Besseler, Artikel Johannes de Muris, MGG 7, Sp. 105 - 115; M. F. Bukofzer, Artikel Discantus, MGG 3, Sp. 571; L. Gushee, Artikel Jehan de Murs, NGD 9, S. 587 - 590; H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie besonders S. 259 - 62; Thr. G. Georgiades, Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts S. 56 Anm. 5, 58 (Katechismus nach Johannes de Muris); U. Michels, Die Musiktraktate

des Johannes de Muris S. 26; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 69/70, 74 (zu Johannes de Muris S. 49, 66, 69, 170, 179, 181 - 86); E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 67, 80; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 70, 191 Anm. 104; H. H. Eggebrecht/F. A. Gallo/M. Haas/K.-J. Sachs, Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit S. 191.

71 Ausgabe von F. A. Gallo, Franchini Gafurii Extractus parvus musicae S. 121 - 122. - s. K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 70; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 191.

72 Ausgabe von A. Gilles, Un témoignage inédit de l'enseignement de Philippe de Vitry, MD X, 1956, S. 38, und G. Reaney, A. Gilles und J. Maillard, Philippi de Vitriaco Ars nova, CSM 8, S. 55/57. - s. H. Besseler, Artikel Vitry, Philippe de, MGG 13, Sp. 1843 - 46; E. H. Sanders, Artikel Vitry, Philippe de, NGD 20, S. 22 - 28, besonders S. 23 - 25; Einleitung zur genannten Ausgabe des Traktats S. 52 - 54; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 69/70, 74, 179; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 67; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 191.

73 Ausgabe CS III, 354a - 364b und CS IV, 278a - 298b. - s. H. Hüschen, Artikel Anonymi, MGG 1, Sp. 496; G. Reaney, Artikel Tunstede, Simon, MGG 13, Sp. 979 - 81; M. F. Bukofzer, Artikel Discantus, MGG 3, Sp. 568, 571, 573; Cl. V. Palisca, Artikel Kontrapunkt, MGG 7, Sp. 1531; L. Gushee, Artikel Anonymous Theorecal Writings, NGD 1, S. 445a und 446a; G. Reaney, Artikel Tunstede, Simon /Friar of Bristol/, NGD 19, S. 257; E. H. Sanders, Artikel Discant II, English Discant, NGD 5, S. 493a und 494a; H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie S. 118/19, 192, 204 - 06, 224 Anm., 225, 233/34, 273 - 75; M. F. Bukofzer, Geschichte des englischen Diskants und des Fauxbourdons S. 18 - 21; Thr. G. Georgiades, Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts S. 56 Anm. 7, 60, 62, 85 - 87, 92/93, 104, 108; Fr. Reckow, Der Musiktraktat des Anonymus 4 I S. 11 - 13, 15, 18, II S. 7, 53/54, 63, 66, 68; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 47, 70, 73, 91, 95, 115; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 67, 80, 107, 109; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 27 Anm. 6, 66/67, 69/70, 76 Anm. 47, 77, 81, 83, 86 Anm. 51, 87, 93 Anm. 57, 98 Anm. 67, 107, 116, 123, 125; H. H. Eggebrecht/F. A. Gallo/M. Haas, K.-J. Sachs, Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit S. 188, 204, 230.

74 Ausgabe CS III, 466b. - s. H. Hüschen, Artikel Anonymi, MGG 1, Sp. 497; M. F. Bukofzer, Artikel Discantus, MGG 3, Sp. 572 (Anonymus XI); Cl. V. Palisca, Artikel Kontrapunkt, MGG 7, Sp. 1532 (Anonymus XI); L. Gushee, Artikel Anonymous Theoretical Writings, NGD 1, S. 444a; K.-J. Sachs, Artikel Counterpoint, NGD 4, S. 836b; H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie - nicht besprochen; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 81, 86; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 68.

75 Ausgabe CS III, 23a - 27b. - s. H. Besseler, Artikel Vitry, Philippe de, MGG 13, Sp. 1843 - 46; Cl. V. Palisca, Artikel Kontrapunkt, MGG 7, Sp. 1522/23, 1530; E. H. Sanders, Artikel Vitry, Philippe de /Vitriaco, Vittriaco/, NGD 20, S. 20 - 28, besonders S. 23 - 25; K.-J. Sachs, Artikel Counterpoint, NGD 4, S. 835a/b; R. Flotzinger, Artikel Discant, NGD 5, S. 492b; Cl. V. Palisca, Artikel Theory, theorists, NGD 18, S. 749b; H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie besonders S. 248 - 51; Thr. G. Georgiades, Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts S. 56 Anm. 4, 57 - 60 mit Anm. 16; K.-J. Sachs, Der Contra-

punctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 24, 48/49, 60, 81, 89/90, 93, 97, 119, 121, 141, 170 - 78; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 65, 68; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 71 Anm. 38, 72 Anm. 41, 74/75, 78, 81, 84, 86 Anm. 51, 177; H. H. Eggebrecht/F. A. Gallo/M. Haas/K.-J. Sachs, Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit S. 181, 192, 240, 242.

76 Ausgabe CS III, 74b - 75a. - s. H. Besseler, Artikel Johannes de Muris, MGG 7, Sp. 105 - 115; M. F. Bukofzer, Artikel Discantus, MGG 3, Sp. 572; Cl. V. Palisca, Artikel Kontrapunkt, MGG 7, Sp. 1531; L. Gushee, Artikel Jehan de Murs, NGD 9, S. 587 - 90; R. Flotzinger, Artikel Discant, NGD 5, S. 492b; U. Michels, Die Musiktraktate des Johannes de Muris S. 42 - 50; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 180; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 82.

77 Ausgabe CS III, 60a - 62b. - s. H. Besseler, Artikel Johannes de Muris, MGG 7, Sp. 105 - 115; M. F. Bukofzer, Artikel Discantus, MGG 3, Sp. 571; Cl. V. Palisca, Artikel Kontrapunkt, MGG 7, Sp. 1522; L. Gushee, Artikel Jehan de Murs, NGD 9, S. 587 - 90; K.-J. Sachs, Artikel Counterpoint, NGD 4, S. 835a/b; R. Flotzinger, Artikel Discant, NGD 5, S. 492b; Cl. V. Palisca, Artikel Theory, theorists, NGD 18, S. 751b; H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie besonders S. 264/65; Thr. G. Georgiades, Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts S. 56 Anm. 5, 58, 59 Anm. 16, 61 mit Anm. 21, 62; U. Michels, Die Musiktraktate des Johannes de Muris S. 29, 40 - 42; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 93 - 95, 105/06, 143, 150/51, 153, 181 - 84; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 68, 82/83; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 60/61, 71 Anm. 38, 72 Anm. 39, 73 - 75, 84, 86 Anm. 51, 174 Anm. 90, 176; H. H. Eggebrecht/F. A. Gallo/M. Haas/K.-J. Sachs, Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit S. 183/84, 190, 193, 240 - 42.

78 Ausgaben: A. de La Fage, Essais de diphtérographie musicale S. 335 - 338; A. de La Fage, Nicolai Capuani presbyteri Compendium Musicale S. 31 - 34; N. Wilkins, Some Notes on Philipoctus de Caserta (c. 1360? - c. 1435), Nottingham Mediaeval Studies VIII, 1964, S. 95 - 99 (unter dem Namen von Philipoctus de Caserta). - s. G. Reaney, Artikel Philippus de Caserta (Filipoctus de Caserta), MGG 10, Sp. 1202/03; M. F. Bukofzer, Artikel Discantus, MGG 3, Sp. 572; Cl. V. Palisca, Artikel Kontrapunkt, MGG 7, Sp. 1522; F. A. Gallo, Artikel Nicolaus de Capua /Nicolaus Capuanus/, NGD 13, S. 216; G. Reaney, Artikel Philippus de Caserta /Philipoctus, Filipoctus/, NGD 14, S. 653/54; Einleitung von N. Wilkins zur genannten Ausgabe des Traktats S. 82 - 95; H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie besonders S. 252 - 55; C. Dahlhaus, Der "Modus duodecimae" des Nicolaus von Capua, Mf XVI, 1963, S. 363/64; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 39, 84 - 86, 90/91; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 68, 113, 117; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 52 Anm. 30, 53/54, 57 mit Anm. 32, 69, 75 Anm. 45, 83; H. H. Eggebrecht/F.A. Gallo/M. Haas/K.-J. Sachs, Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit S. 186, 214, zu Nicolaus de Capua S. 217, zu Philipoctus de Caserta S. 214.

79 Ausgabe CS III, 28a - 29a. - s. H. Besseler, Artikel Vitry, Philippe de, MGG 13, Sp. 1843 - 46; M. F. Bukofzer, Artikel Discantus, MGG 3, Sp. 571; Cl. V. Palisca, Artikel Kontrapunkt, MGG 7, Sp. 1522, 1530; E. H. Sanders, Artikel Vitry, Philippe de /Vitriaco, Vittriaco/, NGD 20, S. 22 - 28, besonders 23 - 25; R. Flotzinger, Artikel Discant, NGD 5, S. 492b; Cl. V. Palisca, Artikel Theory, theorists, NGD 18, S. 749b; H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie besonders S. 251/52; Thr. G. Georgiades, Englische

...anttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts S. 56 Anm. 6, 57, 59; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 85 - 87; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 68; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 52 Anm. 30.

80 Ausgabe von A. Seay, Anonymus ex Codice Vaticano Lat. 5129, CSM 9, S. 45 - 47. - s. L. Gushee, Artikel Anonymous Theoretical Writings, NGD 1, S. 444b; Einleitung zur Ausgabe von A. Seay S. 16/17; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 86; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 68 mit Anm. 61; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 193.

81 Ausgabe von C. Gómez, "De arte cantus" de Johannes Pipudi, sus "Regulae contrapunctus" y los Apuntes de teoría de un estudiante catalán del siglo XIV, Anuario Musical 31/32, 1976/77, S. 48/49. - s. K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 86, 203 und 212; die Ausführungen von C. Gómez vor der Ausgabe des Traktats bzw. der Traktate S. 37 - 40. - Für seine freundliche Hilfe bei der Übersetzung dieses Traktats danke ich Herrn Kollegen M. Mangold sehr herzlich.

82 Ausgabe CS III, 115b. - s. H. Hüschen, Artikel Zeelandia, Henricus de, MGG 14, Sp. 1039; A. Seay, Artikel Henricus de Zeelandia, NGD 8, S. 484; U. Michels, Die Musiktraktate des Johannes de Muris S. 28, 30 - 32; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 86; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 68.

83 Ausgabe von F. A. Gallo, Mensurabilis musicae tractatuli S. 66. - s. L. Gushee, Artikel Anonymous Theoretical Writings, NGD 1, S. 446a; Einleitung zur Ausgabe von F. A. Gallo S. 10; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 86; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 68; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 192.

84 Ausgabe von M. F. Bukofzer, Geschichte des englischen Diskants und des Fauxbourdons S. 141. - s. M. F. Bukofzer, Geschichte des englischen Diskants und des Fauxbourdons S. 38/39; Thr. G. Georgiades, Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts S. 48; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 86, 91; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 68.

85 Ausgabe von M. F. Bukofzer, Geschichte des englischen Diskants und des Fauxbourdons S. 136 - 137. - s. M. F. Bukofzer, Geschichte des englischen Diskants und des Fauxbourdons S. 33 - 37; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 86; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 68, 101, 111 Anm. 92, 117; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 98 Anm. 67, 114 - 16.

86 Ausgabe CS III, 36b - 41a. - s. H. Besseler, Artikel Vitry, Philippe de, MGG 13, Sp. 1843 - 46; M. F. Bukofzer, Artikel Discantus, MGG 3, Sp. 572; E. H. Sanders, Artikel Vitry, Philippe de Vitry /Vitriaco, Vittriaco/, NGD 20, S. 22 - 26, besonders 23 - 25; R. Flotzinger, Artikel Discant, NGD 5, S. 492b; Cl. V. Palisca, Artikel Theory, theorists, NGD 18, S. 749b; H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie besonders S. 256/57; Thr. G. Georgiades, Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts S. 57, 59; U. Michels, Die Musiktraktate des Johannes de Muris S. 4/5, 7, 12 - 14, 34 - 36, 45 - 47, 50/51, 54/55, 71, 78 - 81, 86, 88/89, 93, 99/100, 105/06, 113, 115/16, 118; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 86/87, 179; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 68, 85; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 71/72, 72 Anm. 39 und 41, 121 Anm. 82.

87 Vor dem nächsten Satz fehlt CS III, 38b offenbar eine Aussage darüber, daß jetzt der Quartsprung nach oben behandelt wird bzw.

etwa folgende Regel: Zu wissen, wenn der Cantus mit der Quart steigt und der Diskant in der Duodezim ist, muß die Duodezim die Oktav nach sich haben, wie hier: g' f'.
c f

88 Ausgabe CS III, 116a - 118b. - s. A. Hughes, Artikel Andrea, Magister Philipoctus, NGD 1, S. 407; R. Flotzinger, Artikel Discant, NGD 5, S. 492b; H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie S. 134/35; Thr. G. Georgiades, Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts S. 55 Anm. 3, 60, 62; U. Michels, Die Musiktraktate des Johannes de Muris S. 78: K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 87; E. Apfel, Aufsätze und Vorträge zur Musikgeschichte und historischen Musiktheorie S. 96/97 Anm. 10; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 69, 85: E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 78, 86 Anm. 51, 87.

89 Ausgabe von P. Nalli, Regulae contrapuncti secundum usum Regni Siciliae, Archivio storico per la Sicilia orientale XXIX (= Serie 2/X), S. 287 - 288. - s. M. F. Bukofzer, Artikel Discantus, MGG 3, Sp. 572; die Ausführungen von P. Nalli vor der Ausgabe des Traktats bzw. der Traktate S. 277 - 287; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 89; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 69, 85, 114; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 193; H. H. Eggebrecht/F. A. Gallo/M. Haas/K.-J. Sachs, Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit S. 214.

90 Ausgabe CS III, 68a - 70a. - s. H. Besseler, Artikel Johannes de Muris, MGG 7, Sp. 105 - 115; M. F. Bukofzer, Artikel Discantus, MGG 3, Sp. 572; Cl. V. Palisca, Artikel Kontrapunkt, MGG 7, Sp. 1531; L. Gushee, Artikel Jehan de Murs, NGD 9, S. 587 - 90; R. Flotzinger, Artikel Discant, NGD 5, S. 492b; Cl. V. Palisca, Artikel Theory, theorists, NGD 18, S. 751a/b; H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie besonders S. 265/66; Thr. G. Georgiades, Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts S. 56 Anm. 5, 61/62 mit Anm. 21, 81/82, 110 Anm. 47 von S. 109; U. Michels, Die Musiktraktate des Johannes de Muris S. 42 - 50; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 60, 81, 89, zu Johannes de Muris S. 49, 66, 69, 170, 179, 181 - 86; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 65, 68/69, 82; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 71 Anm. 38, 72 Anm. 41, 77 mit Anm. 48; H. H. Eggebrecht/F. A. Gallo/M. Haas/K.-J. Sachs, Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit S. 181.

91 Ausgabe CS III, 12a - 13b. - s. H. Hüschen, Artikel Johannes de Garlandia, MGG 7, Sp. 92 - 95; M. F. Bukofzer, Artikel Discantus, MGG 3, Sp. 572; R. A. Baltzer, Artikel Johannes de Garlandia /Johannes Gallicus/, NGD 9, S. 662 - 64; H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie besonders S. 244 - 48; Thr. G. Georgiades, Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts S. 56 Anm. 6, 57 Anm. 13, 58 - 60, 62; E. Reimer, Johannes de Garlandia: De mensurabili musica I S. 1/2; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 24, 48/49, 60, 81, 89/90, 93, 97, 119, 121, 141, 170 - 78; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 69, 81; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 72 mit Anm. 40, 74, 78, 84, 86 Anm. 51; H. H. Eggebrecht/F. A. Gallo/M. Haas/K.-J. Sachs, Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit S. 181, 192, 240, 242.

92 Ausgabe von H. Anglès, Un tractat de cant plà d'autor anónim del segle XVI, Ges. Aufs. z. Kulturgesch. Spaniens, Span. Forschgen. d. Görresgesellsch., Erste Reihe 21. Bd., Müncster 1963, S. 292/93. - s. K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 94; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 195.

93 Ausgabe von C. Gómez, "De arte cantus" de Johannes Pipudi, sus "Regulae contrapunctus" y los Apuntes de teoría de un estudiante catalán del siglo XIV, Anuario Musical 31/32, 1976/77, S. 45 - 47. - s. K.-J. Sachs, der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 93, 117, 203 und 216; die Ausführungen von C. Gómez vor der Ausgabe des Traktats bzw. der Traktate S. 37 - 40.

94 Ausgabe von K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 170 - 173. - s. S. 336/37 Anm. 75 und S. 339 Anm. 91 zur Ausgabe der Fassung Einsiedeln fol. 46 - 50, Florenz und Rom, CS III, 23a - 27b, und der Fassung Einsiedeln fol. 45 - 45', CS III, 12a - 13b; H. H. Eggebrecht/F. A. Gallo/M. Haas/K.-J. Sachs, Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit S. 181, 192, 240, 242.

95 Ausgabe CS III, 462a - 464b. - s. H. Hüschen, Artikel Anonymi, MGG 1, Sp. 497; M. F. Bukofzer, Artikel Discantus, MGG 7, Sp. 572; L. Gushee, Artikel Anonymous Theoretical Writings, NGD 1, S. 444b; H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie besonders S. 285 - 89; Thr. G. Georgiades, Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts S. 56 Anm. 6, 61, 81 mit Anm. 35; Fr. Reckow, Der Musiktraktat des Anonymus 4 II S. 48; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 51, 79, 90/91, 95; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 69; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 96 Anm. 61, 178.

96 Diese Regel setzt dreistimmigen Satz voraus!

97 Ausgabe von R. Casimiri, Teodono de Caprio, non Teodorico de Campo teorico musicale italiano del sec. XV, Note d'Archivio per la storia musicale XIX, 1942, S. 94 - 97 (Theodonus de Caprio, Regule contrapuncti, 1431). - s. H. Hüschen, Artikel Theodoricus de Campo, MGG 13, Sp. 321; F. A. Gallo, Artikel Theodonus de Caprio, NGD 18, S. 737b; G. Reaney, Artikel Theodoricus de Campo, NGD 18, S. 737b/38a; die Einleitung zur genannten Ausgabe von R. Casimiri S. 38 - 42 und 93/94; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 68/69, 73, 91, 93; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 67, 69, 85, 114; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 189.

98 Ausgabe CS III, 11b - 12b. - s. H. Hüschen, Artikel Marchettus de Padua, MGG 8. Sp. 1626 - 1629; F. A. Gallo, Artikel Marchetto de Padova /Marchettus de Padua, Marcus de Padua, Marcus Paduanus/, NGD 11, S. 661 - 663; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 93 (zu Fragment Sa - zu Marchettus von Padua S. 11, 17, 44, 69, 76 - 80, 107, 120); E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 69 (zu Marchettus de Padua S. 67).

99 Ausgabe von A. de La Fage, Essais de diphtérographie musicale S. 382 - 383. - s. K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 30, 33, 93.

100 Ausgabe CS I, 366a - 368b. - s. H. Hüschen, Artikel Anonymi, MGG 1, Sp. 495; M. F. Bukofzer, Artikel Discantus, MGG 3, Sp. 571, 576; L. Gushee, Artikel Anonymous Theoretical Writings, NGD 1, S. 444a; E. H. Sanders, Artikel Discant II. English Discant, NGD 5, S. 494a; H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie besonders S. 131 - 34; Thr. G. Georgiades, Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhundert S. 56 mit Anm. 6, 94 mit Anm. 7, 103; Fr. Reckow, Der Musiktraktat des Anonymus 4 I S. 4, 12, 15, 18; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 21, 69, 93, 179; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 69, 85; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 96 Anm. 61; H. H. Eggebrecht/F. A. Gallo/M. Haas/K.-J. Sachs, Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit S. 193.

101 Ausgabe CS III, 307a - 328b; Ausgabe von A. Seay, Antonius de Leno, Regulae de contrapuncto, Critical Texts: Number One. - s. K.-J. Sachs, Artikel Antonius de Leno, MGG 15, Sp. 238/39; F. A. Gallo, Artikel Antonius de Leno, NGD 1, S. 494b; K.-J. Sachs, Artikel Counterpoint, NGD 4, S. 834b, Beispiel 2, 835a; R. Flotzinger, Artikel Discant, NGD 5, S. 492a; H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie S. 284/85; Thr. G. Georgiades, Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts S. 56 Anm. 6, 61 Anm. 20; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 31, 44/45, 94, 106, 112, 141 - 43, 145, 154, 163; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 69, 87, 90, 114; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 86 Anm. 31, 87, 174 Anm. 99, 176; H. H. Eggebrecht/F. A. Gallo/M. Haas/K.-J. Sachs, Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit S. 195, 213, 242/43.

102 Ausgabe von H. Schmid, Die musiktheoretischen Handschriften der Benediktinerabtei Tegernsee S. 112 - 115. - s. H. Schmid, Die musiktheoretischen Handschriften der Benediktinerabtei Tegernsee S. 28/29 und 73/74; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 95/96, 128/29; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 69/70, 120.

103 Ausgabe CS IV, 434 - 469, besonders 443b - 449a. - s. H. Hüschen, Artikel Anonymi, MGG 1, Sp. 498; Cl. V. Palisca, Artikel Kontrapunkt, MGG 7, Sp. 1531; L. Gushee, Artikel Anonymous Theoretical Writings, NGD 1, S. 444b; H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie S. 283; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 96 Anm. 61, 97, 99 Anm. 69 von S. 98, 101 Anm. 70, 102 Anm. 72, 103, 106, 157, 162 - 64.

104 Ausgaben von S. B. Meech, Three musical Treatises in English from a Fifteenth-Century Manuscript, Speculum X, 1935, S. 242 - 253; M. F. Bukofzer, Geschichte des englischen Diskants und des Fauxbourdons S. 132 - 136, Notenbeispiele Nr. 1 - 3 S. 1 - 10; Thr. G. Georgiades, Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts S. 12 - 23. - s. F. Ll. Harrison, Artikel Leonel, Leonel Power, MGG 8, Sp. 642 - 45; M. F. Bukofzer, Artikel Discantus, MGG 3, Sp. 574, 576; M. Bent, Artikel Power, Leonel /Lionel, Lyonel, Leonellus, Leonelle; Polbero/, NGD 15, S. 174 - 79; E. H. Sanders, Artikel Discant II. English Discant, NGD 5, S. 493a/b; H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie besonders S. 142 - 44; S. B. Meech, Einleitung zur genannten Ausgabe, Speculum X, 1935, S. 235 - 41; M. Bukofzer, Geschichte des englischen Diskants und des Fauxbourdons S. 28 - 33; Thr. G. Georgiades, Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts S. 31 - 39, 50 - 54 pass., 58; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 38, 91, 94, 99; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 70, 110/11, 114; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 122 Anm. 84; H. H. Eggebrecht/F. A. Gallo/M. Haas, K.-J. Sachs, Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit S. 218 - 20, 231.

105 Ausgabe von A. Seay, Anonymus ex Codice Vaticano Lat. 5129 S. 30 - 39. - s. die Einleitung zur Ausgabe von Seay S. 13/14; L. Gushee, Artikel Anonymous Theoretical Writings, NGD 1, S. 444b; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 99; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 70; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 198.

106 Ausgaben von A. Gilles und G. Reaney, A New Source for the Ars Nova of Philippe de Vitry, MD XII, 1958, S. 66, und G. Reaney, A. Gilles und M. Maillard, Philippi de Vitriaco Ars nova, CSM 8, S. 78. - s. K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 98; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 70; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 198.

107 Ausgaben in A. de La Fage, Nicclai Capuani presbyteri Compendium Musicale S. 35 - 36 und A. de La Fage, Essais de diphtérographie musicale S. 241 - 242. - s. M. F. Bukofzer, Artikel Discantus, MGG 3, Sp. 571; Cl. V. Palisca, Artikel Kontrapunkt, MGG 7, Sp. 1522; F. A. Gallo, Artikel Nicolaus de Capua /Nicolaus Capuanus/, NGD 13, S. 216; H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie S. 255/56; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 43/44; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 52 Anm. 30, 54, 57 Anm. 32.

108 Ausgabe CS III, 70a - 74b. - s. H. Besseler, Artikel Johannes de Muris, MGG 7, Sp. 105 - 115; M. F. Bukofzer, Artikel Discantus, MGG 3, Sp. 572; Cl. V. Palisca, Artikel Kontrapunkt, MGG 7, Sp. 1531; L. Gushee, Artikel Jehan de Murs, NGD 9, S. 587 - 90; R. Flotzinger, Artikel Discant, NGD 5, S. 492b; Cl. V. Palisca, Artikel Theory, theorists, NGD 18, S. 751b; H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie besonders S. 266 - 70; Thr. G. Georgiades, Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts S. 56 Anm. 5, 61 mit Anm. 21, 79 mit Anm. 29, 81/82, 110 Anm. 47 von S. 109; U. Michels, Die Musiktraktate des Johannes de Muris S. 42 - 50; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 101, 107, 180 (zu Johannes de Muris S. 49, 66, 69, 170, 179, 181 - 86); E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 70, 82; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 71 Anm. 38, 72 Anm. 40, 82; H. H. Eggebrecht/F. A. Gallo/M. Haas/K.-J. Sachs, Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit S. 206.

109 Ausgabe von G. Massera, Tractatus secundus Nicolai Burtii Parmensis sub quo regulae cantus commixti seu contrapuncti continentur, Quadrivium VIII, 1967, S. 35. - s. G. Massera, Nicolai Burtii Parmensis Regulae cantus commixti (dagli scritti editi ed inediti), Quadrivium VII, 1966, S. 91 - 101; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 101; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 70; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 207.

110 Ausgabe von P. Nalli, Regulae contrapuncti secundum usum Regni Siciliae, tratte da un codice siciliano del Sec. XV., Archivio storico per la Sicilia orientale XXIX (= Serie 2/X), 1933, S. 291 - 292. - s. die Ausführungen von P. Nalli vor der Ausgabe des Traktats bzw. der Traktate S. 277 - 87; M. F. Bukofzer, Artikel Discantus, MGG 3, Sp. 572; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 102; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 70; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 195.

111 Die Tabelle ist in der Ausgabe von P. Nalli auf jeden Fall falsch wiedergegeben: Es sind vierzehn Zeilen Konsonanzen, aber nur dreizehn Zeilen Solmisationssilben, obwohl jeweils je eine Zeile Konsonanzen und eine Zeile Solmisationssilben zusammengehören. Bei den vorn stehenden Tonbezeichnungen muß es an vierter Stelle C fa ut heißen. In Zeile 11/12 der Konsonanzangaben handelt es sich zuerst um die Unterterz, in Zeile 13 um die Unterquint und Unterterz, in Zeile 14 um die Untersext, Unterquint und Unterterz.

112 Ausgabe CS III, 410a - 411b. - s. H. Hüschen, Artikel Anonymi, MGG 1, Sp. 497; Cl. V. Palisca, Artikel Kontrapunkt, MGG 7, Sp. 1532; L. Gushee, Artikel Anonymous Theoretical Writings, NGD 1, S. 444a; H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie S. 283/84; Thr. G. Georgiades, Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts S. 56 Anm. 6, 61 Anm. 25, 88 Anm. 19, 109 Anm. 147; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 102; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 70, 96 Anm. 86; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 96 Anm. 61, 97/98 mit Anm. 62, 102 - 04 mit Anm. 72, 135/36, 140, 174.

113 Mit den Worten "vel si planus cantus ascendat" am Schluß des ersten Abschnitts der ersten Regel CS III, 410b, beginnt wohl ein neuer Satz und der zweite Abschnitt der Regel, und bei "et si planus cantus iterum descendat, potest in contrapuncto poni quinta descendens; et si planus cantus iterum descendat, potest in contrapuncto iterum poni quinta ascendens" ist vielleicht die erste Hälfte zu streichen, so daß die Regel wie folgt wiederzugeben ist: Oder wenn der Cantus planus steigt, kann im Kontrapunkt die fallende Quint gesetzt werden; und wenn der Cantus planus wiederum fällt, kann im Kontrapunkt wiederum die steigende Quint gesetzt werden; und so werden zwei Quinten im Kontrapunkt gesetzt und sind zugleich zwei perfekte Spezies derselben Vollkommenheit, die eine steigend, die andere fallend und so über die übrigen. Gemeint ist jedenfalls der von mir sogenannte Austausch der Klangbestandteile, z.B. wie folgt: a d .
d a

114 Ausgabe von A. Seay, Ugolini de Orvieto Declaratio musicae disciplinae, CSM 7 II, S. 1 - 53; Auszüge in A. de La Fage, Essais de diphtérographie musicale S. 137 - 159. - s. A. Seay, Artikel Ugolino von Orvieto, MGG 13, Sp. 1022/23; M. F. Bukofzer, Artikel Discantus, MGG 3, Sp. 572; A. Seay, Artikel Ugolino of Orvieto /Ugolino di Francesco Urbevetano/, NGD 19, S. 320; K.-J. Sachs, Artikel Counterpoint, NGD 4, S. 834b/835a; Cl. V. Palisca, Artikel Theory, theorists, NGD 18, S. 752a; F. X. Haberl, Bio-bibliographische Notizen über Ugolino von Orvieto, KmJb X, 1895, S. 40 - 49; U. Kornmüller, Die Musiklehre des Ugolino von Orvieto, KmJb X, 1895, S. 19 - 40; G. Pietzsch, Die Klassifikation der Musik von Boetius bis Ugolino von Orvieto besonders S. 119 - 124 und 129/30; A. Seay, Ugolino of Orvieto, Theorist and Composer, MD IX, 1955, S. 111 - 166; A. Seay, The "Declaratio musice discipline" of Ugolino of Orvieto: Addenda, MD XI, 1957, S. 126 - 33; A. Hughes, Ugolino: the Monochord and Musica Ficta, MD XXIII, 1969, S. 21 - 39; U. Michels, Die Musiktraktate des Johannes de Muris S. 27, 32, 38/39, 110/11; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 42/43, 46, 50, 79, 87, 91, 99, 102/03, 106/07; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 70/71 mit Anm. 72, 85, 114, 117; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 90 Anm. 53, 200 Anm. 113, 205; H. H. Eggebrecht/F. A. Gallo/M. Haas/K.-J. Sachs, Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit S. 112, 189, 195, 200, 203 - 05.

115 Ausgabe von A. Seay, Anonymous (15th Century), Quatuor Tractatuli Italici De Contrapuncto, Critical Texts: Number Three, S. 1 - 7. - s. die Einleitung zur Ausgabe von A. Seay S. I - V; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 102/03, 106, 108; H. H. Eggebrecht/F. A. Gallo/M. Haas/K.-J. Sachs, Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit S. 204 - 206.

116 Ausgabe von A. Seay, Paolo da Firenze: A Trecento Theorist, Kgr.-Ber. Certaldo 1959, Florenz 1962, S. 133 - 140. - s. K. v. Fischer, Artikel Paulus de Florentia, MGG 10, Sp. 965 - 968; K. v. Fischer, Artikel Paolo da Firenze /Don Paolo Tenorist da Firenze; Magister Dominus Paulus Abbas de Florentia/, NGD 14, S. 165/66; die Einleitung zur genannten Ausgabe des Traktats von A. Seay, S. 118 - 133; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 24, 53, 102, 115 - 117; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 70, 85; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 204.

117 Ausgabe CS III, 193a - 199b; Ausgabe und englische Übersetzung von J. Herlinger, Prosdocimo de'Beldemandi Contrapunctus, Counterpoint S. 28/29 - 94/95. - s. H. Hüschen, Artikel Beldemandis, Prosdocimus de, MGG 1, Sp. 1575 - 1579; M. F. Bukofzer, Artikel Discantus, MGG 3, Sp. 572; Cl. V. Palisca, Artikel Prosdocimus

de Beldemandis, NGD 15, S. 308/09; K.-J. Sachs, Artikel Counterpoint, NGD 4, S. 834a/b und 835a; Cl. V. Palisca, Artikel Theory, theorists, NGD 18, S. 751a, 752a; H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie S. 276 - 78; Thr. G. Georgiades, Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts S. 108 Anm. 45; Fr. Reckow, Der Musiktraktat des Anonymus 4 II S. 65; U. Michels, Die Musiktraktate des Johannes de Muris S. 27, 32, 38, 47; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 17, 31, 42/43, 46, 48 - 50, 91, 102, 107, 113, 121; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 71; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 90 - 94, 134, 177, besonders 91 Anm. 54; die Einleitung zur Ausgabe und englischen Übersetzung von J. Herlinger S. 1 - 23; H. H. Eggebrecht/F. A. Gallo/M. Haas/K.-J. Sachs, Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit S. 4, 193/94, 200, 202, 206, 208, 237, 245.

118 Ausgabe von H. Anglès, Dos tractats medievals de música figurada, Fs. J. Wolf S. 12. - s. H. Hüschen, Artikel Anonymi, MGG 1, Sp. 494 (bezieht sich nur auf Fs. Wolf S. 6 - 10); F. A. Gallo, Artikel Nicola da Siena /Nicolaus de Senis/, NGD 13, S. 210b (der kurze Traktat stammt nicht von Nicolaus de Senis bzw. Nicola da Siena - s. K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 116); K.-J. Sachs, Zur Tradition der Klangschritt-Lehre, AfMw XXVIII, 1971, S. 234, 258, 261; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 31, 116; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 54 Anm. 43, 84/85.

119 Ausgabe CS III, 496a - 498b. - s. H. Hüschen, Artikel Anonymi, MGG 1, Sp. 498; M. F. Bukofzer, Artikel Discantus, MGG 3, Sp. 568, 571; Cl. V. Palisca, Artikel Kontrapunkt, MGG 7, Sp. 1529; L. Gushee, Anonymous Theoretical Writings, NGD 1, S. 444; Cl. V. Palisca, Artikel Theory, theorists, NGD 18, S. 751b; H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie besonders S. 123 - 30; Thr. G. Georgiades, Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts S. 56 Anm. 4, 57 Anm. 13, 58/59, 61, 63 Anm. 28, 65, 82; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 21, 79, 82; E. Apfel, Aufsätze und Vorträge zur Musikgeschichte und historischen Musiktheorie S. 96 Anm. 9; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 85; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 71 Anm. 38, 72 Anm. 40, 73/74, 84, 86 mit Anm. 51, 88; H. H. Eggebrecht/F. A. Gallo/M. Haas/K.-J. Sachs, Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit S. 181, 198.

120 Ausgabe von G. Massera, Tractatus secundus Nicolai Burtii Parmensis sub quo regulae cantus commixti seu contrapuncti continentur, Quadrivium VIII, 1967, S. 45 - 49. - s. G. Massera, Nicolai Burtii Parmensis Regulae cantus commixti (dagli scritti editi ed inediti), Quadrivium VII, 1966, S. 91 - 101; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 214 (nicht besprochen); E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 196; zu Nicolaus Burtius H. H. Eggebrecht/F. A. Gallo/M. Haas/K.-J. Sachs, Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit S. 199, 230.

121 Ausgabe von F. A. Gallo, Franchini Gafurii Extractus parvus musicae S. 119 - 121. - s. K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 216 (nicht besprochen); E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 85; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 207.

122 Ausgabe CS III, 62b - 68b. - s. H. Besseler, Artikel Johannes de Muris, MGG 7, Sp. 105 - 115; M. F. Bukofzer, Artikel Discantus, MGG 3, Sp. 571; Cl. V. Palisca, Artikel Kontrapunkt, MGG 7, Sp. 1522; L. Gushee, Artikel Jehan de Murs, NGD 9, S. 587 - 90; K.-J. Sachs, Artikel Counterpoint, NGD 4, S. 835b; R. Flotzinger, Artikel Discant, NGD 5, S. 492b; Cl. V. Palisca, Arti-

kel Theory, theorists, NGD 18, S. 751b; H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie besonders S. 265; Thr. G. Georgiades, Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts S. 56 Anm. 5, 58, 59 Anm. 16, 61 mit Anm. 21, 62; U. Michels, Die Musiktraktate des Johannes de Muris S. 40 - 42; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 44, 84, 94, 143, 145, 150/51, 153/54, 181 - 84; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 82/83; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 174 Anm. 99 und 176; H. H. Eggebrecht/F. A. Gallo/M. Haas/K.-J. Sachs, Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit S. 241, 243.

123 Ausgabe CS III, 464b - 465b. - s. H. Hüschen, Artikel Anonymi, MGG 1, Sp. 497; Cl. V. Palisca, Artikel Kontrapunkt, MGG 7, Sp. 1532; L. Gushee, Artikel Anonymous Theoretical Writings, NGD 1, S. 444b; H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie besonders S. 289; Thr. G. Georgiades, Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts S. 61; Fr. Reckow, Der Musiktraktat des Anonymus 4 II S. 48; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 40; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 69, 103 - 05; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 96 Anm. 61, 178.

124 Ausgabe GS III, 326b - 327a. - s. H. Hüschen, Artikel Keck (Keckius), Johannes, OSB, MGG 7, Sp. 774/75; G. A. Anderson, Artikel Keck, Johannes /Keckius/, NGD 9, S. 840; Fr. Reckow, Der Musiktraktat des Anonymus 4 I S. 92; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 35.

125 Ausgabe CS III, 409a - 410a. - s. H. Hüschen, Artikel Anonymi, MGG 1, Sp. 497; Cl. V. Palisca, Artikel Kontrapunkt, MGG 7, Sp. 1532; L. Gushee, Artikel Anonymous Theoretical Writings, NGD 1, S. 444a; H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie S. 283/84; Thr. G. Georgiades, Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhundert S. 56 Anm. 5, 61 Anm. 25, 88 Anm. 19, 109 Anm. 47; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 208 (nicht besprochen); E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 111 Anm. 91, 120; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 96 Anm. 61, 101 Anm. 70, 110, 111 Anm. 77, 135 Anm. 91.

126 Ausgabe CS III, 493a - b. s. H. Hüschen, Artikel Anonymi, MGG 1, Sp. 497/98; L. Gushee, Artikel Anonymous Theoretical Writings, NGD 1, S. 446a; H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie besonders S. 291 - 93; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 212 (nicht besprochen); E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 135 Anm. 90.

127 Ausgabe von P. Nalli, Regulae contrapuncti secundum usum Regni Siciliae tratte da un codice siciliano del Sec. XV., Archivio storico per la Sicilia orientale XIX (= Serie 2/X), 1933, S. 288/291; ein ähnlicher Text auch in Anonymus 2, Tractatus de discantu, Teil b, Sequitur de discantu, CS I, 311a - 312a, so wie in G. Guerson, Utilissime musicales regule, Paris um 1495, Anfang des Teils über den Kontrapunkt. - s. die Ausführungen von P. Nalli vor der Ausgabe des Traktats bzw. der Traktate S. 277 - 87; M. F. Bukofzer, Artikel Discantus, MGG 3, Sp. 572; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 217 (nicht besprochen); E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 194.

128 Ausgabe von F. A. Gallo, Franchini Gafurii Extractus parvus musicae S. 119. - s. K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 210 (nicht besprochen); E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 209.

129 Ausgabe von F. A. Gallo, Franchini Gafurii Extractus parvus musicae S. 115 - 118. - s. K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 211 (nicht besprochen); E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 210.

130 Ausgabe CS III, 113a - 114a. - s. H. Hüschen, Artikel Zeelandia, Henricus de, MGG 14, Sp. 1039; A. Seay, Artikel Henricus de Zeelandia, NGD 8, S. 484; U. Michels, Die Musiktraktate des Johannes de Muris S. 28, 30 - 32; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 216 (nicht besprochen).

131 Ausgabe von K.-W. Gümpel und K.-J. Sachs, Der anonyme Contrapunctus-Traktat aus Ms. Vich 208, AfMw XXXI, 1974, S. 93 - 97. - s. den Kommentar dazu von K.-J. Sachs, ebdas. S. 98 - 115; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 211; H. H. Eggebrecht/F. A. Gallo/M. Haas/K.-J. Sachs, Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit S. 198.

132 Ausgabe CS III, 124 - 128, Schlußteil auch in H. Anglès, Dos tractats medievals de música figurada, Fs. J. Wolf, S. 12; Neuausgabe angekündigt. - s. G. Reaney, Artikel Egidius de Murino (de Morino, de Muris, de Mori), MGG 3, Sp. 1169 - 72; G. Reaney, Artikel Egidius de Murino [Morino], NGD 6, S. 67; H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie S. 213 - 215, 382; Fr. Reckow, Der Musiktraktat des Anonymus 4 I S. 10, 12 - 15, 18; W. Arlt, Der "Tractatus figurarum" - Ein Beitrag zur Musiklehre der "ars subtilior", Schweizer Beitr. z. Musikwiss. 1, (1972), S. 35 - 53; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 12; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 92 mit Anm. 80, 93, 752; W. Frobenius, Petrus de Cruces Motette "Aucun ont trouvé chant par usage/Lonc tans me sui tenu de chanter/ANNUNTIANTES", Analysen, BzAfMw XXIII, S. 30/31.

133 Ausgaben von S. B. Meech, Three musical treatises in English from a Fifteenth-Century-Manuscript, Speculum X, 1935, S. 258 - 265; M. F. Bukofzer, Geschichte des englischen Diskants und des Fauxbourdons S. 146 - 153; Thr. G. Georgiades, Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts S. 23 - 27. - s. S. B. Meech, Einleitung zur genannten Ausgabe S. 235 - 241; M. F. Bukofzer, Artikel Discantus, MGG 3, Sp. 575; E. H. Sanders, Artikel Discant II. English discant, NGD 5, S. 493a/b; M. F. Bukofzer, Geschichte des englischen Diskants und des Fauxbourdons S. 53 - 56, 71 - 74, 90/91 und 93 - 95, Notenbeispiele Nr. 10/11; Thr. G. Georgiades, Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts S. 39 - 45; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 94; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 111, 113, 119/20; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 140 mit Anm. 95; H. H. Eggebrecht/F. A. Gallo/M. Haas/K.-J. Sachs, Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit S. 218 Anm. 135, 221, 231.

134 Ausgaben von M. F. Bukofzer, Geschichte des englischen Diskants und des Fauxbourdons S. 137 - 138, und Thr. G. Georgiades, Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts S. 27 - 28. - s. M. F. Bukofzer, Artikel Discantus, MGG 3, Sp. 576; E. H. Sanders, Artikel Discant II. English discant, NGD 5, S. 493a; M. F. Bukofzer, Geschichte des englischen Diskants und des Fauxbourdons S. 45 - 47; Thr. G. Georgiades, Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts S. 45/46; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 94; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 111; H. H. Eggebrecht/F. A. Gallo/M. Haas/K.-J. Sachs, Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit S. 218, Anm. 135.

135 Ausgaben von M. F. Bukofzer, Geschichte des englischen Diskants und des Fauxbourdons S. 138 - 140, und Thr. G. Georgiades, Eng-

lische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts S. 28 - 30. - s. M. F. Bukofzer, Artikel Discantus, MGG 3, Sp. 576/77; E. H. Sanders, Artikel Discant II. English discant, NGD 5, S. 493a; M. F. Bukofzer, Geschichte des englischen Diskants und des Fauxbourdons S. 39 - 45; Thr. G. Georgiades, Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts S. 46 - 48; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 99; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 101, 111, 114; H.H. Eggebrecht/F. A. Gallo/M. Haas, K.-J. Sachs, Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit S. 218, Anm. 135.

136 Ausgabe von M. F. Bukofzer, Geschichte des englischen Diskants und des Fauxbourdons S. 141 - 143. - s. M. F. Bukofzer, Artikel Discantus, MGG 3, Sp. 575; E. H. Sanders, Artikel Discant II. English discant, NGD 5, S. 493a; M. F. Bukofzer, Geschichte des englischen Diskants und des Fauxbourdons S. 47 - 50; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 94, 119; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 107, 111; H. H. Eggebrecht/F. A. Gallo/M. Haas/K.-J. Sachs, Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit S. 218, Anm. 135.

137 Ausgabe von M. F. Bukofzer, Geschichte des englischen Diskants und des Fauxbourdons S. 143 - 146. - s. M. F. Bukofzer, Artikel Discantus, MGG 3, Sp. 575; E. H. Sanders, Artikel Discant II. English discant, NGD 5, S. 493a; M. F. Bukofzer, Geschichte des englischen Diskants und des Fauxbourdons S. 50 - 52, 92/93; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 94; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 107; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 123; H. H. Eggebrecht/F. A. Gallo/M. Haas/K.-J. Sachs, Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit S. 218, Anm. 135.

138 Ausgabe von A. Seay, Anonymus ex Codice Vaticano Lat. 5129, S. 47 - 48. - s. die Einleitung zur Ausgabe von A. Seay S. 9 - 18; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 97; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 114; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 123.

139 Ausgabe von C. Gómez, "De arte cantus" de Johannes Pipudi, sus "Regulae contrapunctus" y los Apuntes de teoría de un estudiante catalán del siglo XIV, Anuario Musical 31/32, 1976/77, S. 48. - s. K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 203 und 216 (nicht besprochen); die Ausführungen von C. Gómez vor der Ausgabe des Traktats bzw. der Traktate S. 37 - 40. - Für seine freundliche Hilfe bei der Übersetzung dieses Traktats danke ich Herrn Kollegen M. Mangold sehr herzlich.

140 Ausgabe von A. Seay, Anonymous (15th Century), Quatuor Tractatuli Italici De Contrapuncto, Critical Texts: Number Three S. 8 - 16. - s. die Einleitung zur Ausgabe von A. Seay S. I - V; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 101; P. P. Scattolin, La regola del "grado" nella teoria medievale del contrappunto, RIM XIV, 1979, S. 11 - 51 pass.; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 114; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 201; H. H. Eggebrecht/F. A. Gallo/M. Haas/K.-J. Sachs, Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit S. 206, 214, 216.

141 Ausgabe von F. A. Gallo, Franchini Gafurii Extractus parvus musicae S. 113 - 115. - s. K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 207 (nicht besprochen); E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 114/15; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 209.

142 Ausgabe CS IV, 383a - 396b. - s. H. Hüschen, Artikel Gallicus, Johannes (auch Johannes Carthusius oder Johannes Mantuanus), MGG 4, Sp. 1296 - 1298; C. Adkins, Artikel Legrense /Carthusiensis, Gallicus, Mantuanus/, Johannes /Jean de Chartreaux; Jean de Namur (I)/, NGD 10, S. 614/15; K.-J. Sachs, Artikel Counterpoint, NGD 4, S. 835a; Cl. V. Palisca, Artikel Theory, theorists, NGD 18, S. 752a; H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie S. 304 und 307/08; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 46, 52 - 56, 78, 106; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 96 Anm. 61, 113; H. H. Eggebrecht/F. A. Gallo/M. Haas/K.-J. Sachs, Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit S. 205/06, 218.

143 Ausgabe von H. Anglès, Un tractat de cant plà d'autor anónim del segle XVI, Ges. Aufs. z. Kulturgesch. Spaniens, Span. Forschgen. d. Görresgesellsch., Erste Reihe, 21. Bd., Münster 1963, S. 293. - s. die Einleitung von H. Anglès zur Ausgabe des Traktats S. 277 - 81; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 220 (nicht besprochen); E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 111 Anm. 91, 117; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 210.

144 Ausgabe von A. Seay, Anonymous (15th Century), Quatuor Tractatuli Italici De Contrapuncto, Critical Texts: Number Three S. 17 - 24. - s. die Einleitung zur Ausgabe von A. Seay S. I - V; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 100 - 102, 144; P. P. Scattolin, La regola del "grado" nella teoria medievale del contrappunto, RIM XIV, 1979, S. 11 - 51 pass.; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 115 Anm. 105; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 203.

145 Ausgabe von A. Seay, Anonymous (15th Century), Quatuor Tractatuli Italici De Contrapuncto, Critical Texts: Number Three S. 25 - 37. - s. die Einleitung zur Ausgabe von A. Seay S. I - V; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 144; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 116/17; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 204.

146 Ausgabe von G. Massera, Georgii Anselmi Parmensis De musica S. 201 - 203. - s. J. Handschin, Artikel Anselmi, Giorgio (Georgius), MGG 1, Sp. 507; C. Adkins, Artikel Anselmi, Giorgio, NGD 1, S. 448b; Cl. V. Palisca, Artikel Theory, theorists, NGD 18, S. 752a; J. Handschin, Anselmi's Treatise on Music annotated by Gafori, MD II, 1948, S. 123 - 140; S. Clercx, Le traité "De musica" de Georges Anselme de Parme, RBM XV, 1961, S. 161 - 67; Einleitung zur genannten Ausgabe von G. Massera; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 25, 139; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 119 mit Anm. 112; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 205.

147 Ausgabe CS III, 465b - 466a. - s. H. Hüschen, Artikel Anonymi, MGG 1, Sp. 497; M. F. Bukofzer, Artikel Discantus, MGG 3, Sp. 572; Cl. V. Palisca, Artikel Kontrapunkt, MGG 7, Sp. 1532; L. Gushee, Artikel Anonymous Theoretical Writings, NGD 1, S. 444b; K.-J. Sachs, Artikel Counterpoint, NGD 4, S. 836a/b; H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie besonders S. 289/90; M. F. Bukofzer, Geschichte des englischen Diskants und des Fauxbourdons S. 99; Thr. G. Georgiades, Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts S. 80 mit Anm. 33, 110 Anm. 47 von S. 109; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 95, 128, 130; E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 120; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 130 - 33, 138 - 40 mit Anm. 94, 143 - 45, 148; H. H. Eggebrecht/F. A. Gallo/M. Haas/K.-J. Sachs, Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit S. 226, 229.

148 Ausgabe CS III, 92b - 93b. - s. H. Besseler, Artikel Johannes de Muris, MGG 7, Sp. 105 - 115; M. F. Bukofzer, Artikel Discantus, MGG 3, Sp. 572; Cl. V. Palisca, Artikel Kontrapunkt, MGG 7, Sp. 1531; L. Gushee, Artikel Jehan de Murs, NGD 9, S. 587 - 90; K.-J. Sachs, Artikel Counterpoint, NGD 4, S. 836a; R. Flotzinger, Artikel Discant, NGD 5, S. 492b; Cl. V. Palisca, Artikel Theory, theorists, NGD 18, S. 751b; H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie besonders S. 270/71; Thr. G. Georgiades, Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts S. 56 Anm. 5, 57, 61/62, 81/82, 110 Anm. 47 von S. 109; U. Michels, Die Musiktraktate des Johannes de Muris S. 42 - 50; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 129, 180 (zu Johannes de Muris S. 49, 66, 69, 170, 179, 181 - 86); E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 82, 121; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 133/34 mit Anm. 88, 144 Anm. 96, 146/47, 161; H. H. Eggebrecht/F. A. Gallo/M. Haas/K.-J. Sachs, Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit S. 228/29.

149 Ausgabe CS III, 93b - 94a. - s. H. Besseler, Artikel Johannes de Muris, MGG 7, Sp. 105 - 115; M. F. Bukofzer, Artikel Discantus, MGG 3, Sp. 572; Cl. V. Palisca, Artikel Kontrapunkt, MGG 7, Sp. 1531; L. Gushee, Artikel Jehan de Murs, NGD 9, S. 587 - 90; K.-J. Sachs, Artikel Counterpoint, NGD 4, S. 836a; R. Flotzinger, Artikel Discant, NGD 5, S. 492b; Cl. V. Palisca, Artikel Theory, theorists, NGD 18, S. 751b; H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie besonders S. 271 - 73; Thr. G. Georgiades, Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts S. 56 Anm. 5, 61/62 mit Anm. 21, 81/82, 110 Anm. 47 von S. 109; U. Michels, Die Musiktraktate des Johannes de Muris S. 42 - 50; K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 128/29, 180 (zu Johannes de Muris S. 49, 66, 69, 170, 179, 181 - 86); E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre S. 82, 121; E. Apfel, Diskant und Kontrapunkt S. 146 Anm. 96a; H. H. Eggebrecht/F. A. Gallo/M. Haas/K.-J. Sachs, Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit S. 228.

Sämtliche Traktate alphabetisch nach Verfassernamen, Textanfängen oder ihren gewöhnlichen Bezeichnungen:

Ad brevem notitiam contrapuncti nota quod cantus quilibet (Nicolaus de Senis, Regule in discantu)

Ad evidentiam igitur manus contrapuncti, um 1474

Ad sciendum artem discantus primo est sciendum quod sunt septem (Ars discantus secundum Johannem de Muris)

Ad sciendum componere carmina vel motetos cum tribus (De compositione carminum, Ars discantus secundum Johannem de Muris)

Aegidius/Egidius de Murino, Tractatus cantus mensurabilis, Ars qualiter et quomodo debent fieri motetti

Anonymi 2a Tractatus de discantu, Sequitur de organo, Quid est organum?

Anonymi 2b Tractatus de discantu, Sequitur de discantu

Anonymi 4 De mensuris et discantu, nach 1272, Kap. 4, Teil 2/3 und Kap. 5

Anonymi 7 De musica libellus, um 1250

Anonymus St. Emmeram, 1279, Quoniam prosam artis musicae mensurabilis ab excellentibus in arte musicis compilatam, Kap. II b/c, IV, Va/b, VI

Georgio Anselmi, De musica, 1434, Dieta tertia de cantabili harmonia, Schlußabschnitt

Antonius de Leno, Regulae de contrapunto

Bamberger Dialog über das Organum

Prosdocimus de Beldemandis, Tractatus de contrapuncto, 1412

Berliner Traktat A (Nebenfassung des Mailänder Traktats Ad organum faciendum)

Berliner Traktat B (Nebenfassung des Mailänder Traktats Ad organum faciendum)

Brügger Version des Mailänder Traktats Ad organum faciendum

Circa modum discantandi primo attendendum est quot sunt concordantiae

Compendium discantus Magistri Franconis, Primo vero notandum XIII esse species consonantiarum et dissonantiarum musice

Concioscia cossa che el contrapunto abbia duoe consonancie

Consonantie contrapuncti demonstrativi ad oculum sunt sex (Anonymi VIII Regulae de contrapuncto, Teil a)

Cum notum sit omnibus cantoribus mensurabilem artem musicam (Ars contrapuncti secundum Johannem de Muris)(Fassungen Florenz und Faenza)

De concorccis, Si cantus equalis fuerit potes organum incipere

De diminutione contrapuncti (2. Teil von Cum notum sit - Ars contrapuncti secundum Johannem de Muris)(Fassung Florenz und Faenza)

De modo organiçandi: Omnis homo qui uult bene organiçare, oportet

De regulis organi, Modo videamus de regulis quibus ars ista regulatur (Vatikanischer Organumtraktat)

Dico che noi abbiamo nel contrapunto quattro gradi

Dietricus, Regulae super discantum et ad discernendum ipsas notas discantus, späteres 13. Jahrhundert

Discantus enim debet esse contrarius suo tenori

Discantus positio vulgaris, nach 1223

Egidius de Murino, s. Aegidius/Egidius de Murino

El contrapunto e semplice de unica sola nota in grave o acuto

En l'art de contrapunct tenim VIIII (sic!) species

Est autem unisonus quando duae voces manent in uno (Anonymi 5 De discantu)

Et nota quod septem sunt species concordantiarum videlicet (Philippi de Vitriaco Liber musicalium)

Et primo de contrapuncto plano pro cuius intellectu (Anonymi XI Tractatus de musica plana et mensurabili)

Et primo de syncopatione cuiuslibet notae unde sciendum est (2. Teil von Et primo de contrapuncto plano pro cuius intellectu - Anonymi XI Tractatus de musica plana et mensurabili)

Ferst for the sight of descant it is to wete

(Fragment) quinta et descendat per vnam vocem erit in .8.

Fragment Sa, . . . quarta quod tenore ascendente contrapunctans uel discantans (Magistri Marchetti de Padua Brevis compilatio in arte musicae mensuratae)

Franco von Köln, Ars cantus mensurabilis, um 1260?, Kap. 11 - 13

Guglielmo Roffredi, Summa musicae artis, Kap. IX, De diaphonia

Guido von Arezzo, Micrologus, Kap. 18 und 19 über das Organum

Has notas serva si vis componere cantum

Incipit regula approbata, uidelicet pro tono possumus reddere semiton(i)um

Incipit titulus artis cuj non deserit vox venerandus, Tres sunt principales consonantie

Item de cursu animadvertendum est, Si discantus fuerit cum cantu et cantus remittatur (Klangschrittlehre innerhalb des Liber musicae, Londoner oder Schneider-Traktats)

Item diu lo mestre nos altres avere VII species de contrapunt

Item omnis discantus debet incipi et terminari in specie (Anonymi XII Tractatus de musica, Compendium cantus figurati)

Item sciendum est quod octo sunt concordantiae videlicet

It is tho witt that there are acordance with on ten

It is to wit that there are 9 acordis in discant (Opinio Ricardi Cutell de London)

It is to wyte that ther are 3 degres of discant

Johannes Affligemensis (Cotto), De musica cum tonario, Kap. 23, De diaphonia, id est organo

Johannes des Garlandia, De mensurabili musica, zweites Viertel des 13. Jahrhunderts, Kap. 9 - 13 und nicht authentische Kap. 14 - 16

Johannes de Grocheo, De musica bzw. De arte musica, um 1300

Johannes Gallicus, Vera quamque facilis ad cantandum atque brevis introductio, 1458 - 1464, Liber tertius de contrapuncto, Libet post editum de diuino cantu quod pauperi clero

Johannes Keck, Introductorium musicae, Kap. 4, De sonorum seu vocum consonantia et dissonantia

Kölner Traktat

Liber musicae (Londoner oder Schneider-Traktat)

Magister Lambertus (Pseudo-Aristoteles, Pseudo-Beda venerabilis), Cuiusdam Aristotelis tractatus de musica, um 1275

Mailänder Traktat Ad organum faciendum, Prosateil

Mailänder Traktat Ad organum faciendum, Versteil

Marchettus de Padua, Lucidarium in arte musicae planae, Traktat II, Kap. 6 und 8, Traktat V, Kap. 6 und 7, Traktat VII, Kap. 2

Musica Enchiriadis

Nota etiam quod duodecim sunt consonantiae contrapuncti

Notandum est quod nos possumus per unam vel duas

Notandum quod septem sunt species discantus quibus bene discantans (Henrici de Zelandia Tractatus de cantu perfecto et imperfecto)

Notandum est quod septem sunt species in contrapuncto

Nota quod contrapunctus est fundamentum biscantus et sicut

Nota quod quando cantus est aequalis unisonus requirit (Nicolaus Burtius, Tractatus secundus)

Walter Odington, Summa de speculatione musicae, gegen Ende des 13. Jahrhunderts, Teil VI, Kap. 11 - 18

Omnis cantus incipiens est cum suo cantore (Löwener Organumtraktat)

Omnis homo qui uult bene organiçare primitus debet

Organumtraktat von Montpellier

Organumtraktat von St. Martia (A. de Lafage-Traktat)

Pariser Traktat

Paulus de Florentia (Paolo da Firenze), Ars ad discantandum contrapunctum

Perche dico il contrapuncto richiede de avere quatro cose

Per regulas infrascriptas potest cuilibet cantui: Si cantus ascenderit unam uocem et organum incipiat (Anonymus 2a, Tractatus de discantu)

Petrus dictus Plama ociosa, Compendium de discnatu mensurabili, 1336

Post octavam quintam si notae tendunt in altum, 1391 (Magistri Phillipoti Andreae de contrapuncto quaedam regulae utiles)

Lyonel Power, This Tretis is contrivid vpon the Gamme for hem

Primo en gama ut ha tres consonantes so es asaber

Primo igitur sciendum est quod si cantus sit unisonus

Primo nota quod septem sunt consonancie in contrapuncto

Primo sciendum est quod duodecim sunt species biscantus

Primo videndum est quod septem sunt proportiones seu concordantiae (Henrici de Zelandia Tractatus de cantu perfecto et imperfecto)

Pro notitia contrapunctus habenda primo sciendum est (Secuntur regule contrapunctus per supradictum magistrum facte siue ordinate vt sequitur /= Johannes Pipudi7)

Qualiscumque cantor uul/t7 incipere organum oportet ut

Quando due note sunt in unisono, et tertia ascendit (De arte discantandi)

Quando tenor ascendit et discantor est in octava (Nicolaus de Senis, Regule in discantu)

Quartum principale, secunda distinctio, Kap. 11 - 49 (in Auswahl)(Anonymi I De musica antiqua et nova, De discantu, Quatuor principalia musicae per Simonem Tunstede), 1351

Quattuor sunt species ex quibus fit contrapunctus (Anonymi VIII Regulae de contrapuncto, Teil b)

Quiconques veut deschanter, il doit premiers sauvoir (Libellus in gallico de arte discantandi)

Quicumque bene et secure discantare uoluerit (Anonymi 3 De cantu mensurabili)

Quicumque voluerit duos contrapunctus sive discantus (De compositione contrapunctus, Ars discantus secundum Johannem de Muris)

Quicumque vult quintare breviter et secure

Quilibet affectans scire contrapunctum ea diligenter scribat (Ars contrapuncti secundum Johannem de Muris)(Fassungen Florenz und Faenza)

Qui veult savoir l'art de deschant il doit savoir (Anonymi XIII Tractatus de discantu)

Quoniam homine senescente senescunt et ea

Quoniam latens scientia nihil prodest et cito labitur

Quoniam ut ait ille venerabilis doctor Ambrosius

Quot sunt concordationes quae a pueris vocis non mutatis (Ars discantus secundum Johannem de Muris)

Quot sunt species discantus, Tredecim ut patet (Ars discantus secundum Johannem de Muris)

Regula prima, Ad unisonum igitur existens in daiapason supra descende (Compendium discantus Magistri Franconis)

Schlettstädter Traktat

Sciendum est quod contrapunctus est fundamentum biscanti (Nicolai Capuani Compendium musicale; Philipoctus de Caserta, Regulae contrapuncti)(Fassungen Rom und Sevilla)

Sciendum est quod in plana musica uel mensurabili, Ad unisonum incipias in dyapason (Quaedam de arte discantandi)

Sciendum est quod in plana musica, uel mensurabili: Ad unisonum incipiens in dyapason, supra uel in . . . (Anonymi 2c Tractatus de discantu)

Scolica Enchiriadis

Septem sunt concordantie in discantu videlicet unisonus

Septem sunt consonantie per quas omnis melodia componitur (Anonymi XI Tractatus de musica plana et mensurabili)

Septem sunt species consonantiarum in biscantu (Ars perfecta in musica Magistri Philippoti de Vitriaco)

Septem sunt species discantus secundum modernos videlicet (Magister Johannes Torkesey)

Sex sunt species discantus per quas omnis /dis/cantus planus (Johannis de Muris Quaestiones super partes musicae, De discantu et consonantiis)(Fassung Rom)

Sex sunt species discantus per quas omnis /dis/cantus planus (Johannis de Muris Quaestiones super partes musicae, De discantu et consonantiis)(Fassung St. Paul, Kärnten)

Sex sunt species discantus scilicet unisonus semiditonus

Sex sunt species principales sive concordantiae discantus

Si cantus ascendit duas uoces, et organum incipit (Organumtraktat des Pseudo-Guido de Caroli loco)

Si cantus ascendit unam, pason descendat .III. pente (Venezianischer Organumtraktat)

Sic autem ascendere et descendere debet discantus (Discantus positio vulgaris)

Si enim quis vult facere contratenorem supra quemlibet tenorem (3. Teil von Et primo de contrapuncto - Anonymi XI Tractatus de musica plana et mensurabili)

Species autem musicales trifario modo describuntur

Species musicae generales sunt tredecim quae habent

Theodonus de Caprio, Regule contrapuncti, 1431

Tractatus de musica figurata et de contrapuncto ab anonymo auctore

Ugolino de Orvieto, Declaratio musicae disciplinae, 1435, Liber secundus

Uidendum est quid sit discantus, Et est sciendum, quod si cantus ascendit unam uocem

Unaquaeque nota uniuscuiusque tenoris tentabit octavam

Unisonus respont octava y octava quinsena

Ut unisonus dat fa ut tibi octava

Vatikanischer Organumtraktat (Einleitung)

Volens igitur multos et diversos compescere ad fructum

Volentibus introduci in arte(m) contrapuncti id est nota (Ars contrapunctus secundum Philippum de Vitriaco) (Fassung Einsiedeln fol. 46 - 50, Florenz und Rom)

Volentibus introduci in arte(m) contrapuncti id est nota (Fassung Pisa)

Volentibus introduci in arte(m) contrapuncti id est nota (Johannis de Garlandia optima introductio in contrapunctum pro rudibus)(Fassung Einsiedeln fol. 45 - 45')

Die Traktate des Alten sowie frühen und späteren Neuen Organums mit Ausgaben und Übersetzungen:

Musica Enchiriadis, GS I, 152 - 173; Ausgabe von H. Schmid, Musica et scolica enchiriadis, Liber enchiriadis de arte musica, S. 1 - 59; deutsche Übersetzung von R. Schlecht, Musica Enchiriadis von Hucbald, MfM VI, 1874, S. 163 - 189; Ausgabe und deutsche Übersetzung von E. L. Waeltner, Die Lehre vom Organum S. 2 - 18; englische Übersetzung von L. Rosenstiel, Anonymous, Music Handbook (Musica Enchiriadis), Colorado College Music Press, Translations: Number Seven, Colorado Springs 1976;

Scolica Enchiriadis, GS I, 173 - 212; Ausgabe von H. Schmid, Musica et scolica enchiriadis, Scolica enchiriadis de musica, S. 60 - 156; Ausgabe und deutsche Übersetzung von E. L. Waeltner, Die Lehre vom Organum S. 20 - 37;

Bamberger Dialog über das Organum, Ausgabe von H. Schmid, Musica et scolica enchiriadis, Additamenta codicis Bambergensis HJ. IV. 20, S. 214 - 221; Ausgabe und deutsche Übersetzung von E. L. Waeltner, Die Lehre vom Organum S. 42 - 51;

Kölner Traktat, Ausgabe von H. Müller, Hucbalds echte und unechte Schriften über Musik S. 74; Ausgabe von H. Schmid, Musica et scolica enchiriadis, Tractatulus de organo dictus Coloniensis, S. 222/23; Ausgabe und deutsche Übersetzung von E. L. Waeltner, Die Lehre vom Organum S. 54/55;

Schlettstädter Traktat, Ausgabe und deutsche Übersetzung von E. L. Waeltner, Die Lehre vom Organum S. 68/69;

Pariser Traktat, CS II, 74 - 78; Ausgabe von H. Schmid, Musica et scolica enchiriadis, Inchiriadon Uchubaldi Francigenae, S. 187 - 213, besonders S. 205 - 213; Ausgabe und deutsche Übersetzung von E. L. Waeltner, Die Lehre vom Organum S. 70 - 87;

Prager Fassung der Musica Enchiriadis (keine Satzlehre), Ausgabe und deutsche Übersetzung von K.-J. Sachs, Mensura fistularum, Teil I, S. 45 - 48, Übersetzung S. 167 - 169; Ausgabe von H. Schmid, Musica et scolica enchiriadis, Anonymus cod. Pragensis (ol. Tetschensis), S. 224 - 232;

Glossen zur Musica Enchiriadis in Monte Cassino (keine Satzlehre), Ausgabe von H. Schmid, Musica et scolica enchiriadis, Glossae cod. Casinensis ad musicam enchiriadem, S. 242 - 247;

Einfügungen in die Musica Enchiriadis im Codex der Universität Cambridge (keine Satzlehre), Ausgabe von H. Schmid, Musica et scolica enchiriadis, Insertiones cod. Universitatis Cantabrigensis, S. 248;

Guido von Arezzo, Micrologus de Musica, um 1025, Kap. 18, De Diaphonia, id est organi praecepto, und Kap. 19, Dictae diaphoniae per exempla probatio, GS II, S. 21a - 23b; Ausgabe von J. Smits van Waesberghe, CSM 4, S. 196 - 214; Ausgabe und deutsche Übersetzung von E. L. Waeltner, Die Lehre vom Organum S. 90 - 103; englische Übersetzung von W. Babb, Hucbald, Guido, and John on Music: Three Medieval Treatises, hrsgg. von Cl. V. Palisca, S. 57 - 83, bes. S. 77 - 83; deutsche Übersetzung von R. Schlecht, MfM III, 1873, S. 135 - 164; deutsche Übersetzung von H. Hermesdorff, Caecilia XIV, 1875, S. 1 ff., und XV, 1876, S. 3 ff., separat Trier 1876;

Johannes Affligemensis (Cotto(n)), De musica cum tonario, zwischen 1100 und 1121, Kap. 23, De diaphonia, id est organo, GS II, 263a - 264b; Ausgabe von J. Smits van Waesberghe, Johannis Affligemensis De musica cum tonario, CSM 1, S. 157 - 162; deutsche Übersetzung von U. Kornmüller, KmJb III, 1888, S. 1 - 22, Übersetzung S. 3 ff., Kap. 23 über die Diaphonie S. 20 - 22;

Mailänder Traktat Ad organum faciendum, Prosateil CH 225 bzw. 229 - 235, Versteil 235 - 243; Ausgabe und deutsche Übersetzung von H. H. Eggebrecht und Fr. Zaminer, Ad organum faciendum, Prosateil S. 45 - 53, Versteil S. 111 - 122; Ausgabe und englische Übersetzung von J. A. Huff, Ad Organum Faciendum & Item de Organo, Musical Theorists in Translation Vol. 8, S. 40 - 47, Versteil S. 48 - 59;

Berliner Traktat A, Ausgabe von H. H. Eggebrecht und Fr. Zaminer, Ad organum faciendum S. 149/50;

Berliner Traktat B, Ausgabe und deutsche Übersetzung von H. H. Eggebrecht und Fr. Zaminer, Ad organum faciendum S. 159 - 163; Ausgabe und englische Übersetzung von J. A. Huff, Ad Organum Faciendum & Item de Organo, Musical Theorists in Translation Vol. 8, S. 61 - 65;

Brügger Version des Mailänder Traktats Ad organum faciendum, Ausgabe von H. H. Eggebrecht und Fr. Zaminer, Ad organum faciendum S. 175/76;

Organumtraktat von Montpellier, Ausgabe von J. Handschin, Studien zur Musikwissenschaft, Fs. G. Adler S. 50/51; Ausgabe und englische Übersetzung von Fr. Blum, MD XIII, 1959, S. 21 - 24; Ausgabe und deutsche Übersetzung von H. H. Eggebrecht und Fr. Zaminer, Ad organum faciendum S. 187 - 190;

Organumtraktat von St. Martial (von mir La Fage-Traktat genannt), Kap. 14, De discantu simplici, und 15, Ars ad componendum organum, Ausgabe von A. de La Fage, Essais de diphtérographie musicale S. 355 - 363, bes. S. 358/59 und 360/61; Ausgabe von J. Handschin, ZfMw VIII, 1925/26, S. 333 - 335; Ausgabe von J. Handschin, AMl XIV, 1942, S. 23 - 26; Ausgabe von A. Seay, AnnMl V, 1957, S. 13 - 36, bes. S. 33 - 36;

Londoner Traktat De tractatu tonorum (von mir auch Schneider-Traktat genannt), Liber musicae, Kapitel De diaphonia und Differentia inter discantum et organum, Ausgabe von G. Pannain, RMI XXVII, 1920, S. 407 - 440, bes. S. 433 - 439; Ausgabe von Marius Schneider, Geschichte der Mehrstimmigkeit Bd. II, S. 106 - 118, bes. S. 116 - 118;

Guglielmo Roffredi, Summa musicae artis /Kap. IX, De diaphonia/, Ausgabe von A. Seay, Guglielmo Roffredi's "Summa musicae artis", MD XXIV, 1970, S. 69, bes. 71 - 77.

Herausgegebene Traktate der Klangschrittlehre nach K.-J. Sachs, Zur Tradition der Klangschritt-Lehre, Die Texte mit der Formel "Si cantus ascendit . . ." und ihre Verwandten, AfMw XXVIII, 1971, S. 233 - 270, besonders S. 266 - 270 (alphabetisch nach Bibliotheken):

Quicumque vult quintare (Se: cantare) breviter et secure,
Barcelona, Bibl. Central, 883, fol. 64' - 66,
Sevilla, Bibl. Capitular y Colombina, 5-2-25, fol. 81' - 82',
Sachs, AfMw XXVIII, 1971, ed. S. 261 - 263;

De concorcijs, Si cantus equalis fuerit potes organum incipere,
Erfurt, Wissenschaftliche Bibliothek der Stadt, Ca 8°93, fol. 45,
München, Universitätsbibl., 8°375 (Cim. 13), fol. 64' = pag. 124,
Sachs, AfMw XXVIII, 1971, ed. S. 244 - 245;

Item de cursu animadvertendum est,
Si discantus fuerit cum cantu, et cantus remittatur,
London, British Museum Egerton, 2888, fol. 38 - 38',
Neapel, Bibl. Nazionale, VIII. D. 12, fol. 18' - 19,
Schneider, Geschichte der Mehrstimmigkeit II, S. 116 - 117,
Pannain, Liber musicae, Un teorico anonimo del XIV secolo,
RMI XXVII, 1920, S. 437 (Londoner bzw. Schneider-Traktat);

Omnis cantus incipiens est cum suo cantore,
Löwen, Bibl. de l'Université, Codex Coussemaker (1914 vernichtet),
CS II, 494a - 496b (Tractatus de musica plana et organica, S. 484 - 498)(Löwener Traktat);

Incipit titulus artis cuj non deserit vox venerandus,
Tres sunt principales consonantie,
Neapel, Bibl. Nazionale, XVI. A. 15, fol. 8',
Sachs, AfMw XXXVIII, 1971, ed. S. 238 - 239;

Qualiscumque cantor uul/t7 incipere organum oportet ut,
Neapel, Bibl. Nazionale, XVI. A. 15, fol. 9 unten,
Sachs, AfMw XXVIII, 1971, ed. S. 251;

Incipit regula approbata, videlicet pro tono possumus reddere semitonium,
Neapel, Bibl. Nazionale, XVI. A. 15, fol. 9'b - 10a,
Sachs, AfMw XXVIII, 1971, S. 242 - 243, 256;

Uidendum est quid sit discantus,
Et est sciendum, quod si cantus ascendit unam uocem,
Neapel, Bibl. Nazionale, XVI. A. 15, fol. 10' - 11,
Sachs, AfMw XXVIII, 1971, S. 258;

Regula prima, Ad vnisonum igitur existens in diapason supra descende,
Oxford, Bodleian Library, Bodl. 842, fol. 60 - 62,
CS I, 154a - 156a (Compendium discantus Magistri Franconis, S. 154 - 156);

(Fragment) quinta et descendat per vnam vocem erit in .8.,
Oxford, Bodleian Library, Bodl. 842, fol. 76,
Sachs, AfMw XXVIII, 1971, ed. S. 264;

Sciendum est quod in plana musica uel mensurabili,
Ad vnisonum incipias in dyapason,
Paris, Bibl. Nationale, lat. 15129, fol. 5b - 6'b,
CH 283 - 290 (Quaedam de arte discantandi);

Quiconques veut deschanter, il doit premiers sauvoir,
Paris, Bibl. Nationale, lat. 15139, fol. 269 - 270,
fragmentarisch fol. 263,
CH 245 - 246 (Libellus in gallico de arte discantandi);

Quando due note sunt in unisono, et tercia ascendit,
Paris, Bibl. Nationale, lat. 15139, fol. 270 - 272,
CH 262 - 265 (De arte discantandi);

Sic autem ascendere et descendere debet discantus,
Paris, Bibl. Nationale, lat. 16663, pag. 129b - 130b,
CH 250 - 253, CS I, 95b - 96a, Cserba, Hieronymus de Moravia O.P.,
Tractatus de musica S. 191 - 192 (innerhalb der Discantus
positio vulgaris);

Si cantus ascendit duas uoces, et organum incipit,
Paris, Bibl. Sainte-Geneviève, 2284, fol. 109' - 110',
CH 255 - 258, CS II, 191b - 192b (Pseudo-Guidonis in Caroli-
Loco Regulae de arte musica);

De regulis organi, Modo videamus de regulis quibus ars ista
regulatur,
Rom, Bibl. Apost. Vat., Ottob. lat. 3025, fol. 46a - 48'a,
Zaminer, Der Vatikanische Organum-Traktat (Ottob. lat. 3025),
S. 52 - 54, 186 - 200 (Vatikanischer Organumtraktat);

Per regulas infrascriptas potest cuilibet cantui:
Si cantus ascenderit unam uocem et organum incipiat,
Saint-Dié, Bibl. Municipale, 42, fol. 37'b - 38'a,
CS I, 309a - 310a (Anonymi 2 Tractatus de discantu, Teil a),
Seay, Anonymous II (statt 2!), Tractatus de discantu
(Treatise concerning discant) S. 22/23 - 26/27;

Sciendum est, quod in plana musica, uel mensurabili:
Ad unisonum, incipiens in dyapason, supra uel in . . .,
Saint-Dié, Bibl. Municipale, 42, fol. 40a - 43b,
CS I, 312a - 319b (Anonymi 2 Tractatus de discantu, Teil c),
Seay, Anonymous II (statt 2!), Tractatus de discantu
(Treatise concerning discant) S. 34/35 - 62/63;

Quicumque bene et secure discantare voluerit,
Saint-Dié, Bibl. Municipale, 42, fol. 56'b - 58'b,
CS I, 324a - 327b (Anonymi 3 De cantu mensurabili);

De modo organiçandi:
Omnis homo qui uult bene organiçare, oportet,
Sevilla, Bibl. Capitular y Colombina, 5-2-25, fol. 36' - 37',
Sachs, AfMw XXVIII, 1971, ed. S. 253 - 254;

Quando tenor ascendit et discantor est in octava,
Sevilla, Bibl. Capitular y Colombina, 5-2-25, fol. 65 - 65',
Anglès, Dos tractats medievals de música figurada, Fs. J. Wolf,
Berlin 1929, S. 11 - 12 (Nicolaus de Senis, Regule in discantu);

Omnis homo qui uult bene organiçare, primitus debet,
Venedig, Bibl. Nazionale di S. Marco, lat. VIII. 20 (= 3574),
fol. 13' - 14,
Sachs, AfMw XXVIII, 1971, ed. S. 241 und 252 - 253;

Si cantus ascendit unam, pason descendat .III. pente,
Venedig, Bibl. Nazionale di S. Marco, lat. VIII. 20 (= 3574),
fol. 27' - 28,
Zaminer, Der Vatikanische Organum-Traktat (Ottob. lat. 3025),
S. 134 (Venezianischer Organumtraktat).

Die Traktate der von mir sogenannten Gruppe B:

Johannes de Garlandia, De mensurabili musica, zweites Viertel des 13. Jahrhunderts, Kap. 9 - 13, nicht authentische Kap. 14 - 16, CS I, 104 - 117, S. M. Cserba O.P., Hieronymus de Moravia O.P., Tractatus de musica, S. 207 - 229, E. Reimer, Johannes de Garlandia: De mensurabili musica Teil I, S. 67 - 89 und 94 - 97, englische Übersetzung von St. H. Birnbaum, Johannes de Garlandia, Concerning Measured Music (De Mensurabili Musica), Colorado College Music Press, Translations: Number Nine, Colorado Springs 1978, S. 15 - 43 und 50 - 67;

Anonymi 7 De musica libellus, um 1250, CS I, 378 - 383, bes. 379b und 381a - 382b; englische Übersetzung von J. Knapp, Two XIIIth Century Treatises on Modal Rhythm and Discant, Discantus positio vulgaris, De musica libellus (Anonymous VII - statt 7!), JMTh VI, 1962, S. 200 - 215, bes. S. 207 - 215;

Franco von Köln, Magistri Franconis ars cantus mensurabilis, um 1260?, Kap. 11 - 13, GS III, 11 - 16, CS I, 129 - 135, S. M. Cserba O.P., Hieronymus de Moravia O.P., Tractatus de musica, S. 249 - 259, Fr. Gennrich, Magistri Franconis ars cantus mensurabilis, Musikwiss. Studienbibl. XV/XVI (Ausgabe von E. de Coussemaker nebst zwei handschriftlichen Fassungen), Fassung Coussemaker S. 129 - 35;

Anonymi 4 De mensuris et discantu, nach 1272 (um 1280), Kap. 4, besonders Teil 2/3 und Kap. 5, CS I, 351 bzw. 354 - 360, Fr. Reckow, Der Musiktraktat des Anonymus 4, Teil I: Edition, S. 63 bzw. 70 - 81; englische Übersetzung von L. A. Dittmer, Anonymous IV (statt 4!), übersetzt und hrsgg. von L. A. Dittmer, Musical Theorists in Translation Vol. 1, Institute of Mediaeval Music, Brooklyn, New York (1959);

Magister Lambertus (Pseudo-Aristoteles, Pseudo-Beda venerabilis), Cuiusdam Aristotelis tractatus de musica, um 1275, CS I, 251 - 281, bes. 257a - 260b, 269a/b, 281a/b;

Anonymus St. Emmeram (Sowa), Quoniam prosam artis musicae mensurabilis ab excellentibus in arte musicis compilatam, 1279, Kap. IIb/c, Kap. IV, Kap. Va/b, Kap. VI, H. Sowa, Ein anonymer glossierter Mensuraltraktat 1279, S. 97 - 106 und 115 - 132;

Dietricus, Regulae super discantum et ad discernendum ipsas notas discantus, späteres 13. Jahrhundert, H. Müller, Eine Abhandlung über Mensuralmusik, S. 5 - 7;

Odington, Walter, Summa de speculatione musicae bzw. De speculatione musice(s), gegen Ende des 13. Jahrhunderts, Teil VI, Kap. 11 - 18, CS I, 245b - 250a, Fr. F. Hammond, Walteri Odington Svmma de specvlatione musicae S. 139 - 146, englische Übersetzung von J. A. Huff, Walter Odington, De speculatione musicae, Teil VI, S. 27 - 40;

Johannes de Grocheo, De musica bzw. De arte musicae, um 1300, J. Wolf, Die Musiklehre des Johannes de Grocheo, SIMG I, 1899/1900, S. 65 bzw. 69 - 130 Ausgabe und deutsche Übersetzung, bes. S. 106 - 110; E. Rohloff, Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo, Ausgabe und deutsche Übersetzung S. 41 - 67 bzw. 69 - 99, bes. S. 56 - 58 bzw. 87 - 89; E. Rohloff, Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grocheio, Ausgabe und deutsche Übersetzung S. 109 - 169, bes. S. 144 - 149; englische Übersetzung von A. Seay, Johannes de Grocheo, Concerning music (De musica), Second Edition, Colorado College Music Press, Translations: Number One, Colorado Springs 1973;

Discantus positio vulgaris, nach 1223, CS I, 94b - 96b, CH 247 - 253, Beispiele Tafel A, Dokument III, S. M. Cserba O.P., Hieronymus de Moravia O.P., Tractatus de Musica S. 191 - 194; englische Übersetzung von J. Knapp, Two XIIIth Century Treatises on Modal Rhythm and the Discant, Discantus positio vulgaris, De musica libellus (Anonymous VII - statt 7!), JMTh VI, 1962, S. 200 - 215, bes. S. 203 - 207;

Compendium discantus Magistri Franconis, CS I, 154a - 156b;

Anonymi 2a Tractatus de discantu, Sequitur de organo, Quid est organum?, CS I, 307b - 309a; Ausgabe und englische Übersetzung von A. Seay, Anonymous II (statt 2!)(13th-Century), Tractatus de discantu /Concerning Discant/, Colorado College Music Press, Texts/Translations: Number One, Colorado Springs 1978, S. 16/17 - 22/23 und 28/29 - 30/31;

Anonymi 2b Tractatus de discantu, Sequitur de discantu, Quoniam latens scientia, CS I, 311a - 312a; Ausgabe und englische Übersetzung von A. Seay, Anonymous II (statt 2!)(13th-Century), Tractatus de discantu /Concerning Discant/, Colorado College Music Press, Texts/Translations: Number One, Colorado Springs 1978, S. 30/31 - 32/33.

Herausgegebene Kontrapunkttraktate nach K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert, Untersuchungen zum Terminus, zur Lehre und zu den Quellen, BzAfMw XIII, Wiesbaden 1974, Verzeichnis der Incipits, S. 207 - 220 (alphabetisch nach Textanfängen und Namen):

Ad brevem notitiam contrapuncti nota quod cantus quilibet,
Sevilla, Bibl. Capitular y Colombina, 5-2-25, fol. 66,
Anglès, Dos tractats medievals de música figurada, Fs. J. Wolf,
Berlin 1929, S. 12 (Tractat de Nicolaus de Senis);

Ad evidentiam igitur manus contrapuncti,
Parma, Bibl. Palatina, 1158, fol. 19 - 19',
Sequitur nonus tractatus in quo agitur de contrapuncto,
Gallo, Franchini Gafurii Extractus parvus musicae S. 113 - 115;

Ad sciendum artem discantus primo est sciendum quod sunt septem,
Gent, Universiteitsbibliotheek, 70 (71), fol. 34a - 34'a,
CS III, 68a - 70a (Ars discantus secundum Johannem de Muris,
S. 68 - 113);
Ad sciendum componere carmina vel motetos cum tribus,
Gent, Universiteitsbibl., 70 (71), fol. 42a - 42'a,
Regensburg, Bischöflich-Proskesche Musikbibliothek,
98 th. 4°, p. 407 - 408,
CS III, 93b - 95a (Ars discantus secundum Johannem de Muris,
S. 68 - 113), Fassung Gent;

Anselmi, Georgio, Musica, 1434, III, Schlußabschnitt,
Mailand, Bibl. Ambrosiana, H. 233 Inf., fol. 47' - 48,
Massera, Georgii Anselmi Parmensis De Musica, S. 201 - 203;

Antonius de Leno, Regulae de contrapuncto,
Venedig, Bibl. Nazionale di S. Marco,
lat. Z. 336 (= 1581), fol. 51' - 64,
CS III, 307a - 328b (Antonii de Leno Regulae de contrapuncto),
Seay, Critical Texts: Number One;

Prosdocimus de Beldemandis, Tractatus de Contrapuncto, 1412,
Einsiedeln, Stiftsbibliothek, 689, fol. 51 - 55,
CS III, 193a - 199b (Prosdocimus de Beldemandis,
Tractatus de contrapuncto, S. 193 - 199);

Circa modum discantandi primo attendendum est quot sunt concordantiae,
London, British Museum, Add. 21455, fol. 9' - 10',
Bukofzer, Geschichte des englischen Diskants S. 138 - 140,
Georgiades, Englische Diskanttraktate S. 28 - 30;

Concioscia cossa che il contrapunto abbia duoe consonancie,
Florenz, Bibl. Mediceo-Laurenziana, Conv. Soppr., 388,
fol. 68 - 74,
Seay, Critical Texts: Number Three, S. 8 - 16;

Consonantiae contrapuncti demonstrativi ad oculum sunt sex,
Florenz, Bibl. Mediceo-Laurenziana, Plut. 29, 48, fol. 72 - 72',
Incipiunt/Sequuntur alie regule de contrapuncto,
CS III, 409a - 410a (Anonymi VIII Regulae de contrapuncto,
S. 409 - 411);

Cum notum sit omnibus cantoribus mensurabilem artem musicam,
Faenza, Bibl. Comunale, 117 (Codex Bonadies), fol. 16 - 16',
Sequitur qualiter debent poni consonantie in contrapuncto,
Florenz, Bibl. Mediceo-Laurenziana, Plut. 29, 48, fol. 83 - 84,
CS III, 60a - 62b nach Florenz, Varianten von Faenza in den
Anmerkungen (Ars contrapuncti secundum Johannem de Muris,
S. 59 - 68);

De diminutione contrapuncti (2. Teil von Cum notum sit),
Faenza, Bibl. Comunale, 117 (Codex Bonadies), fol. 16' - 17,
Sequitur de diminutione contrapuncti,
Florenz, Bibl. Mediceo-Laurenziana, Plut. 29, 48, fol. 84 - 86,
Sequitur de eius diminutione,
CS III, 62b - 68b nach Florenz, Varianten von Faenza in den Anmerkungen (Ars contrapuncti secundum Johannem de Muris, S. 59 - 68);

Dico che noi abbiamo nel contrapunto quattro gradi,
Florenz, Bibl. Mediceo-Laurenziana, Redi 71, fol. 48' - 59,
Seay, Critical Texts: Number Three, S. 25 - 37;

Discantus enim debet esse contrarius suo tenori,
Parma, Bibl. Palatina, 1158, fol. 20,
De contrarietate discantus, Capitulum 4^{m},
Gallo, Franchini Gafurii Extractus parvus musicae S. 119;

El contrapunto e semplice de unica sola nota in grave o acuto,
Florenz, Bibl. Mediceo-Laurenziana, Conv. Soppr., 388,
fol. 29 - 34, Regule de Contrapunto,
Seay, Critical Texts: Number Three, S. 1 - 7;

En l'art de contrapunct tenim VIIII (sic!) species,
Barcelona, Bibl. Central, 1325, fol. 12 - 12', De contrapunto,
Anglès, Un tractat de cant plà d'autor anònim del segle XVI,
Ges. Aufs. z. span. Kulturgesch., Span. Forschgen. d. Görres-gesellsch., Erste Reihe, 21. Bd., S. 292 - 293;

Est autem unisonus quando duae voces manent in uno,
London, British Museum, Add. 4909, fol. 94' - 96',
London, British Museum, Ms. Royal 12. C. VI, fol. 50 - 51',
CS I, 366a - 368b (Anonymi 5 De discantu, S. 366 - 368);

Et nota quod septem sunt species concordantiarum videlicet,
Straßburg, ehem. Bibl. Municipale, M. 222 C. 22 (1870 vernichtet),
CS III, 36b - 41a (Philippi de Vitriaco Liber musicalium, S. 35 - 46), Regule discantus, Sequuntur regule fundamenti discantus;

Et primo de contrapuncto plano pro cuius intellectu,
London, British Museum, Add. 34200, fol. 34 - 34',
Ars componendi cantum figurativum simphorice ac dulciter sonantem,
CS III, 462a - 464b (Anonymi XI Tractatus de musica plana et mensurabili, S. 416 - 475);

Et primo de syncopatione cuiuslibet notae unde sciendum est,
London, British Museum, Add. 34200, fol. 34' - 35,
Ars cuiuslibet discantus,
CS III, 464b - 465b (Anonymi XI Tractatus de musica plana et mensurabili, S. 416 - 475);

Ferst for the sight of descant it is to wete,
London, British Museum, Lansdowne 763, fol. 113' - 116',
Here folwith a litil tretise acording to the ferst,
Bukofzer, Geschichte des englischen Diskants S. 146 - 153,
Meech, Three musical treatises, Speculum X, 1935, S. 258 - 265,
Georgiades, Englische Diskanttraktate S. 23 - 27;

Fragment Sa, Saint-Dié, Bibl. Municipale, 43, fol. 67,
4^{a}. quod tenore ascendente contrapunctans uel discantans,
CS III, 11b - 12b (Magistri Marcheti de Padua Brevis compilatio in arte musicae mensuratae, S. 1 - 12);

Has notas serva si vis componere cantum,
Parma, Bibl. Palatina, 1158, fol. 19' - 20,
De contrapuncto metrici, Capitulum 2^{m},
Gallo, Franchini Gafurii Extractus parvus musicae S. 115 - 118;

Item diu lo mestre nos altres avere VII species de contrapunt,
Sevilla, Biblioteca Capitular y Colombina 5-2-25, fol. 108 - 108',
Gómez, "De arte cantus" de Johannes Pipudi, Anuario Musical 31/32, 1976/77, S. 48/49;

Item omnis discantus debet incipi et terminari in specie,
London, British Museum, Add. 34200, fol. 53', De contrapuncto,
CS III, 493a - b (Anonymi XII Tractatus de musica, Compendium cantus figurati, S. 475 - 495);

Item sicnedum est quod octo sunt concordantiae videlicet,
London, British Museum, Add. 21455, fol. 5'b,
Gilles/Reaney, A New Source for the Ars Nova of Philippe de Vitry, MD XII, 1958, S. 66,
Reaney/Gilles/Maillard, Philippi de Vitriaco Ars nova,
CSM 8, S. 78;

It is tho witt that there are acordance with on ten,
Cambridge, Corpus Christi College Library, 410 (II. Teil), fol. 13' - 15, Here begynnes a shorte tretys of the reule of discant,
Bukofzer, Geschichte des englischen Diskants S. 143 - 146;

It is to wit that there are 9 acordis in discant
(Opinio Ricardi Cutell de London),
Oxford, Bodleian Library, Bodley 842, fol. 48 - 48',
Bukofzer, Geschichte des englischen Diskants S. 141 - 143;

It is to wyte that ther are 3 degres of discant,
London, British Museum, Add. 21455, fol. 9,
Bukofzer, Geschichte des englischen Diskants S. 137 - 138,
Georgiades, Englische Diskanttraktate S. 27 - 28;

Johannes Gallicus, Vera quamque facilis ad cantandum atque brevis introductio III, 1458 - 1464,
London, British Museum, Add. 22315, fol. 52 - 59',
Incipit liber tertius de contrapuncto,
Libet post editum de diuino cantu quod pauperi clero,
London, British Museum, Harley 6525, fol. 65' - 76',
ähnlich vorher,
CS IV, 383a - 396b (dreistimmiges Stück CS IV, 369b - 371a),
Seay, Critical Texts: Number Fourteen, S. 65 - 89;

Johannes Keck, Introductorium musicae,
Cap. 4, De sonorum seu vocum consonantia & dissonantia,
GS III, 326b - 327a (Johannis Keckii Introductorium musicae, S. 319 - 329);

Marchettus de Padua, Lucidarium in arte musicae planae,
Traktat II, Kap. 6 und 8, Traktat V, Kap. 6 und 7 und Traktat VII, Kap. 2,
GS III, 65 - 121, besonders 73b/74a, 74b/75a, 81b - 83b und 89a/b;

Nota etiam quod duodecim sunt consonantiae contrapuncti,
Torso (oder von Burtius?),
Brüssel, Bibl. Royale de Belgique, II 785, fol. 43',
Massera, Tractatus secundus Nicolai Burtii Parmensis,
Quadrivium VIII, 1967, S. 35;

Notandum est quod nos possumus per unam vel duas,
Parma, Bibl. Palatina, 1158, fol. 20',
De modo discantandi per species, Capitulum 6^{m},
Gallo, Franchini Gafurii Extractus parvus musicae, S. 121 - 122;

Notandum est quod septem sunt species in contrapuncto,
Rom, Bibl. Apostol. Vat., Vat. lat. 5129, fol. 156 - 156',
Ista est quaedam regula contrapuncti . . .,
Seay, Anonymus ex Codice Vaticano Lat. 5129, CSM 9, S. 45 - 47;

Notandum quod septem sunt species discantus quibus bene discantans,
Prag, Universitní knihovna, XI. E. 9, fol. 246' . 247,
CS III, 115 (Henrici de Zelandia Tractatus de cantu perfecto et imperfecto, S. 113 - 115);

Nota quod contrapunctus est fundamentum biscantus et sicut,
Catania, Biblioteche riunite Civica e A. Ursino Recupero,
D 39, fol. 40' - 41', Sequuntur Regule contrapuncti secundum usum Regni Siciliae,
Nalli, Regulae contrapuncti secundum usum Regnis Siciliae,
Archivio storico per la Sicilia orientale XXIX, 1933, S. 287 - 288;

Nota quod quando cantus est aequalis unisonus reguirit,
Brüssel, Bibl. Royale de Belgique, II 785, fol. 44 - 44',
Massera, Tractatus secundus Nicolai Burtii Parmensis,
Quadrivium VIII, 1967, S. 45 - 49;

Paulus de Florentia, Ars ad discantandum contrapunctum,
Florenz, Bibl. Mediceo-Laurenziana, Ashburnham 1119, fol. 64 - 69, Hic incipit ars contrapuncti perfectissima inferius,
Seay, Paolo da Firenze: a Trecento Theorist,
Kgr.-Ber. Certaldo 1959, Florenz 1962, S. 133 - 140;

Perche dico il contrapuncto richiede avere quatro cose,
Florenz, Bibl. Mediceo-Laurenziana, Redi 71, fol. 24' - 28',
Ad avere alcuna notitia del contrapunto,
Seay, Critical Texts: Number Three, S. 17 - 24;

Petrus dictus Palma ociosa, Compendium de discantu mensurabili,
1336, Erfurt, Wissenschaftl. Bibl. der Stadt, Ca $8^{o}94$,
fol. 59' - 68, Ad honorem Sancte et Individue Trinitatis,
Wolf, Ein Beitrag zur Diskantlehre des 14. Jahrhunderts,
SIMG XV, 1913/14, S. 505 - 534;

Post octavam quintam si notae tendunt in altum,
Chicago, Newberry Libr., Ms. 54, 1, fol. 6' - 7,
Contrapunctum Magistri Phillipoti Andree, artis noue,
CS III, 116a - 118b (Magistri Phillipoti Andreae de contrapuncto quaedam regulae utiles, S. 116 - 118);

Lyonel Power, This Tretis is contrivid vpon the Gamme for hem,
London, British Museum, Lansdowne 763, fol. 105' - 113,
Bukofzer, Geschichte des englischen Diskants S. 132 - 136,
Meech, Three musical treatises, Speculum X, 1935, S. 242 - 253,
Georgiades, Englische Diskanttraktate S. 12 - 23;

Primo en gama ut ha tres consonantes so es asaber,
Sevilla, Biblioteca Capitular y Colombina 5-2-25, fol. 107' - 108,
Gómez, "De arte cantus" de Johannes Pipudi, Anuario Musical 31/32, 1976/77, S. 48;

Primo igitur sciendum est quod si cantus sit unisonus,
Parma, Bibl. Palatina, 1158, fol. 20 - 20',
De diuersitate specierum, qualiter se habet una,
Gallo, Franchini Gafurii Extractus parvus musicae S. 119 - 121;

Primo nota quod septem sunt consonantiae in contrapuncto,
Mailand, Bibl. Ambrosiana, M. 28 Sup., fol. 115,
Nota regulam contrapuncti quae talis est,
Gallo, Mensurabilis musicae tractatuli S. 66;

Primo sciendum est quod duodecim sunt species biscantus,
Catania, Biblioteche riunite Civica e A. Ursino Recupero,
D 39, fol. 41' - 42', Secuitur quomodo contrapunctus debet
ordinarij,
Nalli, Regulae contrapuncti secundum usum Regni Siciliae,
Archivio storico per la Sicilia orientale XXIX, 1933, S.
291 - 292;

Primo videndum est quod septem sunt proportiones seu concor-
dantiae,
Prag, Universitní knihovna, XI, E. 9, fol. 243,
CS III, 113a - 114a (Henrici de Zelandia Tractatus de cantu
perfecto et imperfecto, S. 113 - 115);

Pro notitia contrapunctus habenda primo sciendum est,
Sevilla, Biblioteca Capitular y Colombina 5-2-25, fol. 104'
- 107, Secuntur regule contrapunctus per supradictum magi-
strum facte siue ordinate vt sequitur /= Johannes Pipudi7,
Gómez, "De arte cantus" de Johannes Pipudi, Anuario Musical
31/32, 1976/77, S. 45 - 47;

Quartum principale (Pseudo-Tunstede) II, 11 - 49 (in Auswahl),
London, British Museum, Add. 4909, fol. 47 - 56,
Cum de plana musica cum additionibus Boecii et Guidonis,
CS III, 354a - 364b (Anonymi I De musica antiqua et nova,
S. 334 - 364, De discantu, usw.),
Oxford, Bodleian Library, Bodley 515, fol. 62 - 77',
Quoniam de plana musica cum additionibus Boecius (sic!)
et Guydonis,
CS IV, 278a - 298b (Quatuor principalia musicae per Simonem
Tunstede, S. 200 - 298, Quarti principalis secunda distinctio,
S. 274 - 298);

Quattuor sunt species ex quibus fit contrapunctus,
Florenz, Bibl. Mediceo-Laurenziana, Plut. 29, 48, fol. 72' - 73,
CS III, 410a - 411b (Anonymi VIII Regulae de contrapuncto,
S. 409 - 411);

Quicumque voluerit duos contrapunctus sive discantus,
Gent, Universiteitsbibliotheek, 70 (71), fol. 41b - 42b,
De compositione contrapunctus,
Regensburg, Bischöflich-Proskesche Musikbibl. 98 th. 4°, p. 407,
CS III, 92b - 93b (Ars discantus secundum Johannem de Muris,
S. 68 - 113, Fassung Gent);

Quilibet affectans scire contrapunctum ea diligenter scribat,
Faenza, Bibl. Comunale, 117 (Codex Bonadies), fol. 16,
Incipit liber artis contrapunctus secundum Johannem de Muris,
Florenz, Bibl. Mediceo-Laurenziana, Plut. 29, 48, fol. 83,
Ars contrapuncti secundum Johannem de Muris,
CS III, 59a - 60a (nach Florenz, Varianten von Faenza in den
Anmerkungen, Ars contrapuncti secundum Johannem de Muris, S.
59 - 68);

Qui veult savoir l'art de deschant il doit savoir,
Paris, Bibl. Nationale, lat. 14741, fol. 8' - 9',
CS III, 496a - 498b (Anonymi XIII Tractatus de discantu, S.
496 - 498);

Quoniam homine senescente senescunt et ea,
Vich (Katalonien), Museu Episcopal, Ms. 208 (Inventari Nr.
7977), fol. 3 - 8,
Gümpel/Sachs, Der anonyme Contrapunctus-Traktat aus Ms. Vich
208, AfMw XXXI, 1974, S. 93 - 97;

Quoniam latens scientia nihil prodest et cito labitur,
Umarbeitung eines älteren Texts (vgl. CS I, 311a, Anonymi 2 Tractatus de discantu, S. 303 - 319),
Catania, Biblioteche riunite Civica e A. Ursino Recupero, D 39, fol. 41', Seqvuntur regule contrapuncti,
Nalli, Regulae contrapuncti secundum usum Regni Siciliae, Archivio storico per la Sicilia orientale XXIX, 1933, S. 288/291;

Quoniam ut ait ille venerabilis doctor Ambrosius, 1415,
Rom, Bibl. Vallicelliana B 83, fol. 39 - 39',
La Fage, Nicolai Capuani presbyteri Compendium Musicale, S. 35 - 36,
La Fage, Essais de diphtérographie musicale S. 241 - 242;

Quot sunt concordationes quae a pueris vocis non mutatis,
Gent, Universiteitsbibliotheek, 70 (71), fol. 34'a - 36a,
CS III, 70a - 74b (Ars discantus secundum Johannem de Muris, S. 68 - 113);

Quot sunt species discantus, Tredecim ut patet,
Gent, Universiteitsbibliotheek, 70 (71), fol. 36a - b,
CS III, 74b - 75a (Ars discantus secundum Johannem de Muris, S. 68 - 113);

Sciendum est quod contrapunctus est fundamentum biscanti,
Rom, Bibl. Vallicelliana, B. 83, fol. 65 - 68,
La Fage, Nicolai Capuani presbyteri Compendium Musicale S. 31 - 34,
La Fage, Essais de diphtérographie musicale S. 335 - 338,
Sevilla, Bibl. Capitular y Colombina, 5-2-25, fol. 95' - 96',
Incipiunt Regule contrapuncti Secundum magistrum Phylippotum de Caserta,
Wilkins, Some Notes on Philipoctus de Caserta (ca. 1360? - 1435), Nottingham Mediaeval Studies VIII, 1964, S. 95 - 99;

Septem sunt concordantiae in discantu videlicet unisonus,
London, British Museum, Add. 24155, fol. 11, Nr. 10,
Bukofzer, Geschichte des englischen Diskants S. 141;

Septem sunt consonantiae per quas omnis melodia componitur,
London, British Museum, Add. 34200, fol. 35',
CS III, 466b (Anonymi XI Tractatus de musica plana et mensurabili, S. 416 - 475);

Septem sunt species consonantiarum in biscantu,
Chicago, Newberry Libr., Ms. 54. 1, fol. 52' - 53,
Incipiunt optime Regule contrapuncti,
CS III, 28a - 29a (Ars perfecta in musica Magistri Philippoti de Vitriaco, S. 28 - 35);

Septem sunt species discantus secundum modernos videlicet,
London, British Museum, Lansdowne 763, fol. 94, Nr. 12 (Magister Johannes Torkesey),
Bukofzer, Geschichte des englischen Diskants S. 136 - 137;

Sex sunt species discantus per quas omnis ⟨dis⟩cantus planus,
1431, Rom, Bibl. Apostol. Vat., Barb. lat. 307, fol. 38'b, De speciebus compositis et simplicibus,
Casimiri, Teodono de Caprio, non Teodorico de Campo,
Note d'Archivio per la Storia Musicale XIX, 1942, S. 97 - 98 (Theodonus de Caprio, Regule contrapuncti, 1431), s.u.,
Sankt Paul (Kärnten), Archiv des Benediktinerstiftes, 135/5, fol. 24 - 24', De discantu,
GS III, 306a - 307b (Iohannis de Muris Quaestiones super partes musicae, S. 301 - 307, ohne Anfangsteil GC II, 119 - 120);

Sex sunt species discantus scilicet unisonus semiditonus,
Florenz, Bibl. Riccardiana, 734, fol. 103,
De speciebus discantus,
La Fage, Essais de diphtérographie musicale S. 381 - 382,
Venedig, Bibl. Nazionale di S. Marco, lat. VIII. 35 (= 3046),
fol. 95 - 96;

Sex sunt species principales sive concordantiae discantus,
Paris, Bibl. Nationale, lat. 7378 A, fol. 61'a - 62b,
Gilles, Un témoignage inédit de l'enseignement de Philippe
de Vitry, MD X, 1956, S. 38,
Reaney/Gilles/Maillard, Philippi de Vitriaco Ars nova, CSM 8,
S. 55, 57;

Si enim quis vult facere contratenorem supra quemlibet tenorem,
3. Teil von Et primo de contrapuncto,
London, British Museum, Add. 34200, fol. 35 - 35',
Sequitur ars contratenoris,
CS III, 465b - 466b (Anonymi XI Tractatus de musica plana et
mensurabili, S. 416 - 475);

Species autem musicales trifario modo describuntur,
Mischtext Stadium II und Contrapunctus,
Parma, Bibl. Palatina, 1158, fol. 20,
De contrarietate discantus, Capitulum 4^{m},
Gallo, Franchini Gafurii Extractus parvus musicae S. 118;

Species musicae generales sunt tredecim quae habent,
Rom, Bibl. Apostol. Vat., Vat. lat. 5129, fol. 150 - 153',
Ad habendum artem Contrapuncti et Organi et prolationes,
Seay, Anonymus ex Codice Vaticano Lat. 5129, CSM 9, S. 30 - 39;

Theodonus de Caprio, Regule contrapuncti, 1431,
Rom, Bibl. Apostol. Vat., Barb. lat. 307, fol. 38a - 38'b,
Incipiunt Reg le contrapuncti ordinate per . . . Theodonus
de Caprio . . .,
Casimiri, Teodono de Caprio, non Teodorico de Campo,
Note d'Archivio per la Storia Musicale XIX, 1942, S. 94 - 98;

Ugolino von Orvieto, Declaratio musicae disciplinae II, 1435,
Rom, Bibl. Apostol. Vat., Urbin. lat. 258, fol. 119' - 153',
Incipit liber secundus declarationis Musice discipline: Qui
de musica melodiata simplici siue de contrapuncto tractat:
. . .,
Rom, Bibl. Casanatense, 2151, p. 197 - 262.
Mvsicae discipline Vgolini Vrbe etani, Liber secundus, . . .,
Rom, Bibl. Apostol. Vat., Vat. lat. 5324, fol. 1 - 41',
Incipit liber $2^{us.}$ desclarationis musice discipline etc.,
Rom, Bibl. Apostol. Vat., Rossi 455, fol. 100 - 131',
Mvsice discipline liber secundus, Incipit feliciter qui
contrapvnctus dicitur,
Seay, Ugolini de Orvieto Declaratio musicae disciplinae,
CSM 7 II, S. 1 - 53;

Unacuaeque nota uniuscuiusque tenoris tentabit octavam,
München, Bayerische Staatsbibl., clm 19851, fol. 112' - 113',
De contrapuncto,
Schmid, Die musiktheoretischen Handschriften der Benediktiner-
abtei Tegernsee, S. 112 - 115;

Unisonus respont octava y octava quinsena,
Barcelona, Bibl. Central, 1325, fol. 12',
Regles de contrapunt al visu,
Anglès, Un tractat de cant plà d'autor anònim del segle XVI,
Ges. Aufs. z. span. Kulturgesch., Span. Forschgen. d. Görres-
gesellsch., Erste Reihe, 21. Bd., S. 293;

Ut unisonus dat fa ut tibi octava,
möglicherweise Fortsetzung von Penta discantus concordi,
Rom, Bibl. Apostol. Vat., Vat. lat. 5129, fol. 157,
Seay, Anonymus ex Codice Vaticano Lat. 5129, CSM 9, S. 47 - 48;

Volens igitur multos et diversos compescere ad fructum,
Florenz, Bibl. Riccardiana, 734, fol. 103 - 104,
La Fage, Essais de diphtérographie musicale S. 382 - 383;

Volentibus introduci in arte(m) contrapuncti id est nota,
Einsiedeln, Stiftsbibl., 689, fol. 46 - 50,
Optima introductio contrapunctus,
Florenz, Bibl. Mediceo-Laurenziana, Plut. 29, 48, fol. 86 - 88',
ebenso, Rom, Bibl. Vallicelliana, B 83, fol. 1 - 8', ebenso,
CS III, 23a - 27b (Ars contrapunctus secundum Philippum de
Vitriaco, S. 23 - 27);

Volentibus introduci in arte(m) contrapuncti id est nota,
Pisa, Bibl. Universitaria, 606, S. 51 - 50 (sic!), wie oben,
Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert S. 170 -
173;

Volentibus introduci in arte(m) contrapuncti id est nota,
Einsiedeln, Stiftsbibl., 689, fol. 45 - 45',
Optima introductio in contrapunctum pro rudibus,
CS III, 12a - 13b (Johannis de Garlandia optima introductio
in contrapunctum pro rudibus, S. 12 - 13).

Literaturverzeichnis (Enzyklopädien am Anfang).

MGG = Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik, hrsgg. von Fr. Blume, Kassel und Basel 1949 - 1979;

NGD = The New Grove Dictionary of Music and Musicians, hrsgg. von S. Sadie, 20 Bde., 1980.

Adkins, C., Artikel Anselmi, Giorgio, NGD 1, S. 448b;

Adkins, C., Artikel Legrense /Carthusiensis, Gallicus, Mantuanus/, Johannes /Jean de Chartreaux; Jean de Namur (I)/, NGD 10, S. 614/15;

Allaire, G. G., The Theory of Hexachords, Solmization, and the Modal System, MSD 24, Rom, AIM 1972;

Anderson, G. A., Artikel Johannes de Grocheo /Grocheio/, NGD 9, S. 751a;

Anderson, G. A., Artikel Keck, Johannes /Keckius/, NGD 9, S. 840;

Anglès, H., Dos tractats medievals de música figurada, Fs. J. Wolf, Berlin 1929, S. 6 - 12;

Anglès, H., Un tractat de cant plà d'autor anónim del segle XVI, Ges. Aufs. z. Kulturgesch. Spaniens, Span. Forschgen. d. Görresgesellsch., Erste Reihe, 21. Bd., Münster 1963, S. 277 - 293;

Anonymous IV (statt 4!), übersetzt und hrsgg. von L. Dittmer, Musical Theorists in Translation Vol. 1, Institute of Mediaeval Music, Brooklyn, New York (1959)(englische Übersetzung des Traktats De mensura et discantu von Anonymus 4);

Anonymous II (statt 2!), Tractatus de discantu (Treatise concerning discant), Colorado College Music Press, Texts/Translations: Number One, Colorado Springs 1978 (englische Übersetzung des Tractatus de discantu von Anonymus 2);

Apel, W., The Earliest Polyphonic Composition and its Theoretical Background, RBM X, 1957, S. 129 - 137;

Apfel, E., Der Diskant in der Musiktheorie des 12. - 15. Jahrhunderts, Diss. Heidelberg 1953, mschrftl.;

Apfel, E., Aufsätze und Vorträge zur Musikgeschichte und historischen Musiktheorie, Saarbrücken 1977;

Apfel, E., Geschichte der Kompositionslehre, Von den Anfängen bis gegen 1700, Taschenbücher zur Musikwissenschaft, hrsgg. von R. Schaal, 75 - 77, Wilhelmshaven (1981);

Apfel, E., Diskant und Kontrapunkt in der Musiktheorie des 12. bis 15. Jahrhunderts, Taschenbücher zur Musikwissenschaft, hrsgg. von R. Schaal, 82, Wilhelmshaven (1982);

Arlt, W., Der "Tractatus figurarum" - Ein Beitrag zur Musiklehre der "ars subtilior", Schweizer Beitr. z. Musikwiss. 1, (1972), S. 35 - 53;

Baltzer, R. A., Artikel Johannes de Garlandia /Johannes Gallicus/, NGD 9, S. 662 - 64;

Baltzer, R. A., Artikel Lambertus, Magister /Pseudo-Aristoteles/, NGD 10, S. 400/01;

Bent, M., Artikel Power, Leonel /Lionel, Lyonel, Leonellus, Leonelle; Polbero/, NGD 15, S. 174 - 79;

Bent, M., "Resfacta" und "Cantare super librum", Bearbeitung in der Musik, Colloquium Kurt von Fischer zum 70. Geburtstag, Schweizer Jb. f. Musikwiss./Annales Suisses de Musicologie 3, 1983, S. 47 - 52;

Bent, M., "Resfacta" and "Cantare Super Librum", JAMS XXXVI, 1983, S. 371 - 391;

Bent, M., Diatonic "Ficta", Early Music History 4, Studies in medieval and early modern music, Cambridge (1984), S. 1 - 48;

Besseler, H., Artikel Franco von Köln, MGG 4, Sp. 688 - 98;

Besseler, H., Artikel Johannes de Muris, MGG 7, Sp. 105 - 15;

Besseler, H., Artikel Vitry, Philippe de, MGG 13, Sp. 1843 - 46;

Bielitz, M., Materia und forma bei Johannes de Grocheo. Zur Verwendung philosophischer Termini in der mittelalterlichen Musiktheorie, Mf XXXVIII, 1985, S. 257 - 77;

Birnbaum, St. H., Übers., Johannes de Garlandia, Concerning measured music (De Mensurabili Musica), Colorado College Music Press, Translations: Number Nine, Colorado Springs 1978 (englische Übersetzung des Traktats De mensurabili musica von Johannes de Garlandia);

Blum, Fr., Another Look at the Montpellier Organum Treatise, MD XIII, 1959, S. 15 - 24;

Bukofzer, M. F., Artikel Discantus, MGG 3, Sp. 559 - 78;

Bukofzer, M. F., Geschichte des englischen Diskants und des Fauxbourdons nach den theoretischen Quellen, Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen Bd. 21, Straßburg 1936, Nachdruck Baden-Baden 1973;

Casimiri, R., Teodono de Caprio, non Teodorico de Campo teorico musicale italiano del sec. XV, Un suo trattado inedito, Note d'Archivio per la Storia Musicale XIX, 1942, S. 38 - 42 und 93 - 98;

Clercx, S., Le traité "De musica" de Georges Anselme de Parme, RBM XV, 1961, S. 161 - 67;

Coussemaker, E. Ch. H. de, Hrsg., Histoire de l'harmonie au moyen âge, Paris 1852, Nachdruck Hildesheim 1966;

Coussemaker, E. Ch. H. de, Hrsg., Scriptorum de musica medii aevi nova series, 4 Bde., Paris 1864 - 1874, Nachdruck Hildesheim 1963;

Crocker, R. L., Artikel Hucbald, NGD 8, S. 758/59;

Cserba O.P., S. M., Hieronymus de Moravia O.P., Tractatus de Musica, Freiburger Studien zur Musikwissenschaft II, Regensburg 1935;

Dahlhaus, C., Zur Theorie des frühen Organum, KmJb XLII, 1958, S. 47 - 52;

Dahlhaus, C., Der "Modus duodecimae" des Nicolaus von Capua, Mf XVI, 1963, S. 363/64;

Dahlhaus, C., Zur Theorie des Organums im 12. Jahrhundert, KmJb XLVIII, 1964, S. 27 - 32;

Dittmer, L. A., Übers., Anonymous IV (statt 4!), Musical Theorists in Translation Vol. 1, Institute of Mediaeval Music, Brooklyn, N. Y. (1959);

Eggebrecht, H. H., Diaphonia vulgariter organum, Kgr.-Ber. Köln 1958, S. 93 - 97;

Gushee, L., Artikel Jehan de Murs, NGD 9, S. 587 - 90;

Gushee, L., Artikel Musica Enchiriadis, NGD 12, S. 800 - 02;

Gut, S., La Notion de Consonance chez les Théoriciens du Moyen Age, AMl XLVIII, 1976, S. 20 - 44;

Haas, M., Der Epilog des Mailänder Organum-Traktates, Zum Problem von Dialektik und Sachbezug in der Musiktheorie des ausgehenden elften Jahrhunderts, Schweizer Beitr. z. Musikwiss. 2, (1974), S. 7 - 19;

Haas, M., Studien zur mittelalterlichen Musiklehre I, in: Aktuelle Fragen der musikbezogenen Mittelalterforschung, Texte zu einem Basler Kolloquium des Jahres 1975, Forum Musicologicum Bd. 3, Winterthur 1982, S. 323 - 356;

Haberl, F. X., Bio-bibliographische Notizen über Ugolino von Orvieto, KmJb X, 1895, S. 40 - 49;

Hammond, Fr., Artikel Odington, Walter /Walter Evesham; frater Walterus Otyngton monachus de Evesham/, NGD 13, S. 502/03;

Hammond, Fr. F., Hrsg., Walteri Odington Svmma de specvlatione musicae, CSM 14, AIM 1970;

Handschin, J., Artikel Anselmi, Giorgio (Georgius), MGG 1, Sp. 507;

Handschin, J., Zur Geschichte der Lehre vom Organum, ZfMw VIII, 1925/26, S. 321 - 41;

Handschin, J., Der Organum-Traktat von Montpellier, Studien zur Musikwissenschaft, Fs. für Guido Adler zum 75. Geburtstag, Wien 1930, 2. Auflage 1971, S. 50 - 57;

Handschin, J., Aus der alten Musiktheorie, II. Orgel und Organum, AMl XIV, 1942, S. 19 - 27;

Handschin, J., Aus der alten Musiktheorie, III. Zur ambrosianischen Mehrstimmigkeit, AMl XV, 1943, S. 2 - 15;

Handschin, J., Anselmi's Treatise on Music Annotated by Gafurius, MD II, 1948, S. 123 - 40;

Harrison, F. Ll., Artikel Leonel, Leonel Power, MGG 8, Sp. 642 - 45;

Hermesdorff, M., Übers., Micrologus Guidonis de disciplina artis musicae, d.i. Kurze Abhandlung Guidos über die Regeln der musicalischen Kunst, übersetzt und erklärt, Caecilia XIV, 1875, pass., XV, 1876, pass.; separat Trier 1876;

Herlinger, J., Hrsg., Prosdocimo de'Beldemandi Contrapunctus, Counterpoint, (Greek and Latin Music Theory 1), Lincoln und London (1984);

Herlinger, J. W., Hrsg., The Lucidarium of Marchetto of Padua, A Critical Edition, Translation, and Commentary, Chicago und London (1985);

Hüschen, H., Artikel Anonymi, MGG 1, Sp. 492 - 503;

Hüschen, H., Artikel Beldemandis, Prosdocimus de, MGG 1, Sp. 1575 - 79;

Hüschen, H., Artikel Gallicus, Johannes (auch Johannes Carthusius oder Johannes Mantuanus), MGG 4, Sp. 1296 - 98;

Hüschen, H., Artikel Guy de Chalis (Chaalis) = Guido de Caroliloco, MGG 5, Sp. 1136/37;

Hüschen, H., Artikel Johannes de Garlandia, MGG 7, Sp. 92 - 95;

Hüschen, H., Artikel Johannes von Affligem, MGG 7, Sp. 115 - 19;

Hüschen, H., Artikel Keck (Keckius), Johannes, OSB, MGG 7, Sp. 774/75;

Hüschen, H., Artikel Marchettus de Padua, MGG 8, Sp. 1626 - 29;

Hüschen, H., Artikel Petrus frater, dictus Palma ociosa, MGG 10, Sp. 1143;

Hüschen, H., Artikel Theodoricus de Campo, MGG 13, Sp. 321;

Hüschen, H., Artikel Zeelandia, Henricus de, MGG 14, Sp. 1039;

Huff, J. A., Übers., Ad Organum Faciendum & Item de Organo, Musical Theorists in Translation Vol. 8, Institute of Mediaeval Music, Brooklyn, New York o.J. (englische Übersetzung des Mailänder und Berliner Traktats B);

Huff, J. A., Übers., Prosdocimus de Beldemandis: A Treatise on the Practice of Mensural Music in the Italian Manner (Tractatus practicae cantus mensurabilis ad modum Ytalicorum), translated and edited, MSD 29, AIM 1972;

Huff, J. A., Übers., Walter Odington, De speculatione musicae, Part VI, MSD 31, AIM 1973 (englische Übersetzung von Teil VI des Traktats De speculatione musicae von W. Odington);

Hughes, A., Artikel Andrea, Magister Philipoctus, NGD 1, S. 407;

Hughes, A., Artikel Dietricus /Karlsruhe Anonymous/, NGD 5, S. 470;

Hughes, A., Artikel Franco of Cologne, NGD 6, S. 794 - 97;

Hughes, A., Artikel Petrus frater dictus Palma ociosa, NGD 14, S. 600;

Hughes, A., Ugolino: The monochord and musica ficta, MD XXIII, 1969, S. 21 - 39;

Huglo, M., A propos de la Summa artis musicae attribuée à Guglielmo Roffredi, RdM LVIII, 1972, S. 90 - 94;

Huglo, M., und Meyer, Chr., Hrsg., The Theory of Music, Vol. III, Manuscripts from the Carolingian Era up to c. 1500 in the Federal Republic of Germany (D-brd), Descriptive Catalogue, Répertoire International de Sources Musicales, B III/3, München (1986);

Jammers, E., Anfänge der abendländischen Musik, Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen XXXI, Strasbourg/Kehl 1955;

Johannes de Garlandia, Concerning measured music (De Mensurabili Musica), Colorado College Music Press, Translations: Number Nine, übersetzt von St. H. Birnbaum, Colorado Springs 1978 (englische Übersetzung des Traktats De mensurabili musica von Johannes de Garlandia);

Johannes de Grocheo, Concerning Music (De Musica), Second Edition, Colorado College Music Press, Translations: Number One, übersetzt von A. Seay, Colorado Springs 1973 (englische Übersetzung des Traktats De musica von Johannes de Grocheo);

Knapp, J., Two XIIIth Century Treatises on Modal Rhythm and the Discant, JMTh VI, 1962, S. 201 - 15;

Kornmüller, U., Übers., Der Traktat des Johannes Cottonius über Musik, KmJb III, 1888, S. 1 - 22 (deutsche Übersetzung);

Kornmüller, U., Die Musiklehre des Ugolino von Orvieto, KmJb X, 1895, S. 19 - 40;

La Fage, A. de, Hrsg., Nicolai Capuani presbyteri Compendium Musicale, Paris 1853;

La Fage, A. de, Hrsg., Essais de diphtérographie musicale, Paris 1864, Nachdruck Amsterdam 1964;

Maître, Cl., Recherches sur les Regule de arte musica de Gui d'Eu, Actes de Journées d'études de la Société française de Musicologie à l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes d'Orléans La Source (9 - 11 septembre 1979), Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1981, S. 79 - 86;

Massera, G., Hrsg., Georgii Anselmi Parmensis De Musica, dieta prima de celesti harmonia, dieta secunda de instrumentali harmonia, dieta tertia de cantabili harmonia, Introduzione, Testo e Commento, "Historiae musicae cultores" Biblioteca XIV, Florenz 1961;

Massera, G., N. Burtii Parmensis Regulae cantus commixti (dagli scritti editi ed inediti), Quadrivium VII, 1966, S. 91 - 101;

Massera, G., Tractatus secundus Nicolai Burtii Parmensis sub quo regulae cantus commixti seu contrapuncti continentur, Quadrivium VIII, 1967, S. 33 - 49;

Massera, G., Suggestioni Teoriche nel "Lucidarium" di Marchetto da Padova: dai "Generi" alla "Musica Colorata", A Festschrift for Albert Seay, Essays by His Friends and Colleagues, Edited by M. D. Grace, Colorado Springs 1982, S. 1 - 20;

Meech, B. S., Three musical treatises in English from a Fifteenth-Century Manuscript, Speculum X, 1935, S. 235 - 269;

Michels, U., Die Musiktraktate des Johannes de Muris, BzAfMw VIII, Wiesbaden 1970;

Müller, Hans, Hucbalds echte und unechte Schriften über Musik, Leipzig 1884;

Müller, Hans, Eine Abhandlung über Mensuralmusik in der Karlsruher Handschrift St. Peter pergamen. 29a, Mittlgen. a. d. Großherzogl. Bad. Hof- u. Landesbibl. u. Münzslg., hrsgg. von W. Brambach und A. Holder, Bd. VI, Karlsruhe 1886;

Nalli, P., Regulae contrapuncti secundum usum Regni Siciliae, tratte da un codice siciliano del Sec. XV., Archivio Storico per la Sicilia orientale XXIX (= Serie 2/X), S. 277 - 292;

Odington, W., Svmma de specvlatione musicae, hrsgg. von Fr. W. Hammond, CSM 14, AIM 1970;

Odington, W., De speculatione musicae, Part VI, übersetzt von J. A. Huff, MSD 31, AIM 1973 (englische Übersetzung);

Palisca, Cl. V., Artikel Kontrapunkt, MGG 7, Sp. 1521 - 55;

Palisca, Cl. V., Artikel Guido of Arezzo, NGD 7, S. 803 - 07;

Palisca, Cl. V., Artikel Theory, theorists, NGD 18, S. 741 - 62;

Palisca, Cl. V., Hrsg., Hucbald, Guido, and John on Music: Three Medieval Treatises, New Haven, Conn., 1979;

Pannain, G., Liber musicae, Un teorico anonimo del XIV secolo, RMI XXVII, 1920, S. 407 - 40;

Pietzsch, G., Die Klassifikation der Musik von Boetius bis Vgolino von Orvieto, Studien zur Geschichte der Musiktheorie im Mittelalter, Halle 1929, Nachdruck Darmstadt 1968;

Reaney, G., Artikel Egidius de Murino (de Morino, de Muris, de Mori), MGG 3, Sp. 1169 - 72;

Reaney, G., Artikel Johannes de Grocheo, MGG 7, Sp. 95 - 100;

Reaney, G., Artikel Lambertus, MGG 8, Sp. 130 - 32;

Reaney, G., Artikel Odington, Walter, MGG 9, Sp. 1849/50;

Reaney, G., Artikel Philippus de Caserta (Filipoctus de Caserta), MGG 10, Sp. 1202/03;

Reaney, G., Artikel Tunstede, Simon, MGG 13, Sp. 797 - 81;

Reaney, G., Artikel Egidius de Murino /Morino/, NGD 6, S. 67;

Reaney, G., Artikel Philippus de Caserta /Philipoctus, Filipoctus/, NGD 14, S. 653/54;

Reaney, G., Artikel Theodoricus de Campo, NGD 18, S. 737b/38a;

Reaney, G., Artikel Tunstede, Simon /Friar of Bristol/, NGD 19, S. 257;

Reaney, G., Gilles, A., und Maillard, M., Hrsg., Philippi de Vitriaco Ars nova, CSM 8, AIM 1964;

Reckow, Fr., Artikel Organum 1 - 5, NGD 13, S. 796 - 803;

Reckow, Fr., Der Musiktraktat des Anonymus 4, 2 Bde., BzAfMw IV/V, Wiesbaden 1967;

Reckow, Fr., Die Copula, Über einige Zusammenhänge zwischen Setzweise, Formbildung, Rhythmus und Vortragsstil in der Mehrstimmigkeit von Notre Dame, Akad. d. Wiss. u. d. Lit., Abhdlgen. d. geistes- u. sozialwiss. Klasse Jahrg. 1979, Nr. 13, Wiesbaden (1972);

Reimer, E., Johannes de Garlandia: De mensurabili musica, 2 Bde., BzAfMw X/XI, Wiesbaden 1972;

Répertoire International de Sources Musicales, The Theory of Music from the Carolingian Era up to 1400, Vol. I, Edited by J. Smits van Waesberghe with the Collaboration of P. Fischer and Chr. Maas, Descriptive Catalogue of Manuscripts, B III/1, München-Duisburg (1961);

Répertoire International de Sources Musicales, The Theory of Music from the Carolingian Era up to 1400, Vol. II, Italy, Edited by P. Fischer, Descriptive Catalogue of Manuscripts, B III/2, München-Duisburg (1968);

Répertoire International de Sources Musicales, The Theory of Music, Vol. III, Manuscripts from the Carolingian Era up to c. 1500 in the Federal Republic of Germany (D-brd), Descriptive Catalogue by M. Huglo und Chr. Meyer, B III/3, München (1986);

Riemann, H., Geschichte der Musiktheorie im IX. - XIX. Jahrhundert, Berlin 2/1921, Nachdruck Hildesheim 1961;

Roesner, E. H., Johannes de Garlandia on "organum in speciali", Early Music History 2, Studies in medieval and early modern music, Cambridge (1982), S. 129 - 160;

Roffredi, Guglielmo, s. Guglielmo Roffredi;

Rohloff, E., Studien zum Musiktraktat des Johannes de Grocheo, Media Latinitas Musica I, Leipzig 1930;

Rohloff, E., Hrsg., Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo, Media Latinitas Musica II, Leipzig 1943;

Rohloff, E., Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grocheio, Leipzig 1972;

Rosenstiel, L., Übers., Anonymous, Music Handbook (Musica Enchiriadis), Colorado College Music Press, Translations: Number Seven, Colorado Springs 1976 (englische Übersetzung);

Sachs, K.-J. Artikel Antonius de Leno, MGG 15, Sp. 238/39;

Sachs, K.-J., Artikel Counterpoint, NGD 4, S. 833 - 52;

Sachs, K.-J., Mensura fistularum, Die Mensurierung der Orgelpfeifen im Mittelalter, Teil I: Edition der Texte mit deutschen Übersetzungen und mit Abbildungen aus den Quellen im beigefügten Ergänzungsheft, Stuttgart 1970;

Sachs, K.-J., Zur Tradition der Klangschritt-Lehre, Die Texte mit der Formel "Si cantus ascendit . . ." und ihre Verwandten, AfMw XXVIII, 1971, S. 233 - 70;

Sachs, K.-J., Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert, Untersuchungen zum Terminus, zur Lehre und zu den Quellen, BzAfMw XIII, Wiesbaden 1974;

Sanders, E. H., Artikel Discant II. English Discant, NGD 5, S. 492 - 95;

Sanders, E. H., Artikel Vitry, Philippe de /Vitriaco, Vittriaco/, NGD 20, S. 22 - 28;

Sasse, G. D., Die Mehrstimmigkeit der Ars antiqua in Theorie und Praxis, Diss. Berlin, Borna-Leipzig 1940;

Scattolin, P. P., La regola del "grado" nella teoria medievale del contrappunto, RIM XIV, 1979, S. 11 - 74;

Schlecht, R., Übers., Micrologus Guidonis de disciplina artis musicae, In deutscher Übersetzung, MfM V, 1873, S. 135 - 165, 167 - 177, Übersetzung S. 137 - 164;

Schlecht, R., Übers., Musica Enchiriadis von Hucbald, MfM VI, 1874, S. 163 - 191, VII, 1875, S. 1 - 30, 33 - 45;

Schmid, H., Die musiktheoretischen Handschriften der Benediktiner-Abtei Tegernsee, Ein Beitrag zur Erfassung und Sichtung der musiktheoretischen Hinterlassenschaft des Mittelalters, Diss. München 1951, mschrftl.;

Schmid, H., Die Kölner Hs. der Musica Enchiriadis, Kgr.-Ber. Köln 1958, S. 262 - 64;

Schmid, H., Hrsg., Musica et scolica enchiriadis una cum aliquibus tractatulis adiunctis, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission Bd. 3, München 1981;

Schneider, Mar., Geschichte der Mehrstimmigkeit, Historische und phänomenologische Studien, II. Teil, Die Anfänge in Europa, Berlin 1935, 2. erw. Aufl. Tutzing 1968;

Seay, A., Artikel Ugolino von Orvieto, MGG 13, Sp. 1022/23;

Seay, A., Artikel Henricus de Zeelandia, NGD 8, S. 484;

Seay, A., Artikel Ugolino of Orvieto /Ugolino di Francesco Urbevetano/, NGD 19, S. 320;

Seay, A., Ugolino of Orvieto, Theorist and Composer, MD IX,

Seay, A., The "Declaratio musicae disciplinae" of Ugolino of Orvieto: Addenda, MD XI, 1957, S. 126 - 33;

Seay, A., An Anonymous Treatise from St. Martial, AnnMl V, 1957, S. 7 - 42;

Seay, A., Paolo da Firenze: a Trecento Theorist, L'ars nova italiana del Trecento I, Kgr.-Ber. Certaldo 1959, Florenz 1962, S. 118 - 40;

Seay, A., Hrsg., Vgolini Vrbevetani Declaratio mvsicae Disciplinae, 3 Bde., CSM 7, AIM 1959 - 1963;

Seay, A., Hrsg., Anonymus ex Codice Vaticano Lat. 5129, CSM 9, Rom, AIM 1964;

Seay, A., Guglielmo Roffredi's Summa Musicae Artis, MD XXIV, 1970, S. 69 - 77;

Seay, A., Übers., Johannes de Grocheo, Concerning music (De Musica), Second Edition, Colorado College Music Press, Translations: Number One, Colorado Springs 1973 (englische Übersetzung des Traktats De musica von Johannes de Grocheo);

Seay, A., Hrsg., Anonymous (15th Century), Quatuor Tractatuli Italici De Contrapuncto, Colorado College Music Press, Critical Texts: Number Three, Colorado Springs 1977;

Seay, A., Hrsg., Antonius de Leno, Regulae de contrapunto, Colorado College Music Press, Critical Texts: Number: One, Colorado Springs 1977;

Seay, A., Hrsg. und Übers., Anonymous II (statt 2!), Tractatus de discantu (Treatise concerning discant), Colorado College Music Press, Texts/Translations: Number One, Colorado Springs 1978 (Ausgabe und englische Übersetzung des Tractatus de musica von Anonymus 2);

Seay, A., Hrsg., Johannes Gallicus, Ritus canendi (Pars Prima) (Pars Secunda), Colorado College Music Press, Critical Texts: Number Thirteen, Number Fourteen, Colorado Springs 1981;

Sinclair, K. V., Eine alte Abschrift zweier Musiktraktate, AfMw XXII, 1965, S. 52 - 55;

Smith, N. E., Artikel Guy de Cherlieu /Guido de Carolilocq/, NGD 7, S. 858;

Smith, N. E., Artikel Johannes Afflighemensis, NGD 9, S. 659/60;

Smith, N. E., Artikel Organum and Discant: bibliography, NGD 13, S. 808 - 19;

Smits van Waesberghe, J., Artikel Guido von Arezzo, MGG 5, Sp. 1071 - 78;

Smits van Waesberghe, J., Hrsg., Johannis Affligemensis De Musica cum Tonario, CSM 1, Rom, AIM 1950;

Smits van Waesberghe, J., John of Affligem or John Cotton?, MD VI, 1952, S. 139 - 53;

Smits van Waesberghe, J., Hrsg., Guidonis Aretini Micrologus, CSM 4, AIM 1955;

Smits van Waesberghe, J., with the Collaboration of P. Fischer and Chr. Maas, Hrsg., The Theory of Music from the Carolingian Era up to 1400, Vol. I, Descriptive Catalogue of Manuscripts, Répertoire International de Sources Musicales, B III/1, München-Duisburg (1961);

Smits van Waesberghe, J., Einleitung zu einer Kausalitätserklärung der Evolution der Kirchenmusik im Mittelalter (von etwa 800 bis 1400), AfMw XXVI, 1969, S. 249 - 75;

Sowa, H., Ein anonymer glossierter Mensuraltraktat 1279, Königsberger Studien zur Musikwissenschaft Bd. IX, Kassel 1930;

Sowa, H., Textvariationen zur Musica Enchiriadis, ZfMw XVII, 1935, S. 194 - 207;

Spiess, L. B., The Diatonic "Chromaticism" of the Enchiriadis Treatises, JAMS XII, 1959, S. 1 - 6;

Spitta, Ph., Die Musica Enchiriadis und ihr Zeitalter, VfMw V, 1889, S. 443 - 482;

Staehelin, M., Beschreibungen und Beispiele musikalischer Formen in einem unbeachteten Traktat des frühen 15. Jahrhunderts, AfMw XXXI, 1974, S. 237 - 242;

Steinhard, E., Zur Frühgeschichte der Mehrstimmigkeit, AfMw III, 1921, S. 220 - 31;

Stockmann, D., Musica vulgaris bei Johannes de Grocheio (Grocheo), Beitr. z. Musikwiss. 25, 1983, Heft 1, S. 3 - 57;

Unverricht, H., Die Dasia-Notation und ihre Interpretation, Ars musica, musica scientia, Fs. H. Hüschen zum 65. Geburtstag am 2. März 1980, hrsgg. von D. Altenburg, Beitr. z. rhein. Mg., Bd. 126, (Köln) 1980, S. 333 - 38;

Waeltner, E. L., Das Organum bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts, Diss. Heidelberg 1955, mschrftl.;

Waeltner, E. L., Der Bamberger Dialog über das Organum, AfMw XIV, 1957, S. 175 - 83;

Waeltner, E. L., Hrsg. und Übers., Die Lehre vom Organum bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts, I. Edition, Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte Bd. 13, Tutzing 1975;

Weakland, R., Artikel Hucbald, MGG 6, Sp. 821 - 27;

Wilkins, N., Some Notes on Philipoctus de Caserta (ca. 1360? - 1435) with the Ballade texts and an edition of the Regule Contrapuncti, Nottingham Mediaeval Studies Bd. VIII, 1964, S. 82 - 99;

Wolf, J., Die Musiklehre des Johannes de Grocheo, SIMG I, 1899/1900, S. 65 - 130;

Wolf, J., Ein Beitrag zur Diskantlehre des 14. Jahrhunderts, SIMG XV, 1913/14, S. 504 - 34;

Yudkin, J., The "Copula" According to Johannes de Garlandia, MD XXXIV, 1980, S. 67 - 84;

Yudkin, J., The Anonymous of St. Emmeram and Anonymous IV /4!7, on the "Copula", MQ LXX, 1984, S. 1 - 22;

Zaminer, Fr., Der Vatikanische Organum-Traktat (Ottob. lat. 3025), Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 2, Tutzing 1959.

Berichtigungen und Ergänzungen zur Geschichte der Kompositionslehre, Von den Anfängen bis gegen 1700, Taschenbücher zur Musikwissenschaft, hrsgg. von R. Schaal, 75 - 77, Wilhelmshaven (1981):

Auf der ersten Seite des Inhaltsverzeichnisses müßte in der Überschrift von Teil I, Kap. 1, Abschnitt e. statt des Kommas nach B eine Schlußklammer stehen.

Auf der ersten Seite des Inhaltsverzeichnisses steht in der Überschrift von Kap. 3 "in" statt "seit der Ars nova".

Auf der zweiten Seite des Inhaltsverzeichnisses ist in Zeile 15 von unten bei "n. Vincente Lusitano, 1553" als Seitenzahl "165" statt "166" angegeben.

Auf der zweiten Seite des Inhaltsverzeichnisses steht in Zeile 13 von unten "Vincentino" statt "Vicentino".

Auf der fünften Seite des Inhaltsverzeichnisses steht in Zeile 3 von unten bei "h. Christopher Simpson" die Jahreszahl "1655" statt "1665".

Auf der letzten Seite des Inhaltsverzeichnisses sind die Inhaltsangaben vom "Verzeichnis der Abkürzungen" an bis zum "Verzeichnis der in den Teilen II und III nur erwähnten oder kurz beschriebenen Traktate" wie folgt umzustellen und falls in die Anmerkungen die entsprechenden Angaben der Artikel über die Verfasser von Kompositionslehren in "The New Grove Dictionary of Music and Musicians" (= NGD), London 1980, eingearbeitet werden, durch die Angabe "NGD- Artikel über Theoretiker" zu ergänzen und im Buch die entsprechenden Ausführungen wie folgt umzuordnen:

Nachträge (bisher S. 760/61, jetzt S. 758/59)

Verzeichnis der Abkürzungen (bisher S. 758/59, jetzt S. 760/61)

Verzeichnis der in Teil I herangezogenen Traktate (bisher S. 803 - 10, jetzt S. 762 - 69)

Die Kontrapunkt- und Kompositionslehren von um 1480 bis um 1700 (bisher S. 795 - 802, jetzt 770 - 77)

Verzeichnis der in den Teilen II und III nur erwähnten oder kurz beschriebenen Traktate (bisher S. 811 - 20, jetzt S. 778 - 87)

MGG- Artikel über Theoretiken (bisher S. 762, jetzt S. 788)

(zusätzlich:) NGD- Artikel über Theoretiker (neu S. 789)

Literaturverzeichnis (bisher S. 763 - 94, jetzt S. 789/90 - 820/21)

Register: Namensverzeichnis (bisher S. 821 - 849, jetzt S. 821/22 - 849/50)

Sachverzeichnis (bisher S. 851 - 952, jetzt S. 850/51 - 950/51)

(Die im folgenden angegebenen Seitenzahlen beziehen sich noch auf die bisherige Anordnung.)

Auf der letzten Seite des Inhaltsverzeichnisses steht in der letzten Doppelziele vor der Zwischenüberschrift "Register" "Die Kontrapunkt- und Kompositionslehre" statt "Die Kontrapunkt- und Kompositionslehren".

Im Inhaltsverzeichnis S. 2 - 6 und bei den Überschriften S. 133, 135, 139, 141, 142, 143, 145, 148, 151, 155, 158, 160, 165, 166, 173, 176, 182, 187, 190, 192, 197, 200, 201, 204, 207, 212, 223, 226 230, 231, 236, 237, 241, 246, 250, 253, 256, 259, 263, 268u., 268u., 270, 275, 281, 283, 288, 295, 301, 308, 311, 314, 322, 334, 342, 345, 347, 350, 353, 354, 357, 358, 360, 364, 372, 373, 383, 386, 393, 398, 410, 423, 443, 447, 448, 451, 460, 468, 470, 474, 478, 486, 488, 489, 491, 492, 494, 510, 512, 513, 517, 531, 532, 533, 534, 537, 541, 560, 566, 573, 575, 592, 601, 608, 612, 637, 645, 656, 673, 696, 713, 738, 739, 741 sollen die Buchstaben mit Punkten vor den Verfassernamen getilgt werden.

S. 6 Zeile 1 steht "beschreidenem" statt "bescheidenem".

S. 6 Haupttext Zeile 6 von unten fehlt zwischen "Paraphrasen" und "zu" das Wort "bis"; es müßte heißen: von einfachen Angaben über Paraphrasen bis zu Wiedergaben (Übersetzungen).

S. 6 Anm. 1 muß wie folgt lauten:
s. Geschichte der Kompositionslehre von den Anfängen bis gegen 1700, erweiterte Grundfassung, Selbstverlag Saarbrücken 1985 (nur in Bibliotheken vorhanden).

S. 8 Zeile 8 steht "1933" statt "1953".

S. 8 Anm. mit Stern muß wie folgt lauten:
s. Diskant und Kontrapunkt in der Musiktheorie des 12. bis 15. Jahrhunderts, Taschenbücher zur Musikwissenschaft, hrsgg. von R. Schaal, 82, Wilhelmshaven (1982).

S. 21 steht am Schluß von Zeile 8 "cantus" statt "cantum".

Zu S. 26 Anm. 8 wäre hinzuzufügen:
Ausgabe von H. Schmid, Musica et scolica enchiriadis, Liber enchiriadis de arte musica, S. 1 - 59, besonders S. 37 - 56; Ausgabe und deutsche Übersetzung der Musica Enchiriadis von E. L. Waeltner, Die Lehre vom Organum bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts I, S. 2 - 18, der Scholien S. 20 - 37; deutsche Übersetzung der Musica Enchiriadis von R. Schlecht, Musica Enchiriadis von Hucbald, MfM VI, 1874, S. 163 - 189; englische Übersetzung der Musica Enchiriadis von L. Rosenstiel, Anonymous, Music Handbook (Musica Enchiriadis), Colorado College Music Press, Translations: Number Seven, Colorado Springs 1976.

Zu S. 26 Anm. 9 wäre hinzuzufügen:
Ausgabe von H. Schmid, Musica et scolica enchiriadis, Additamenta codicis Bambergensis HJ. IV. 20, S. 214 - 221; Ausgabe und deutsche Übersetzung von E. L. Waeltner, Die Lehre vom Organum bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts I, S. 39 bzw. 42 - 51.

S. 26 Anm. 10 muß wie folgt lauten:
Ausgaben von H. Müller, Hucbalds echte und unechte Schriften über Musik S. 74; H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie S. 20; H. Schmid, Musica et scolica enchiriadis, Tractatulus de organo dictus Coloniensis S. 222/23; Ausgabe und deutsche Übersetzung von E. L. Waeltner, Die Lehre vom Organum bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts I, S. 52 bzw. 54 - 55.

S. 26 Anm. 11 müßte wie folgt lauten:
Ausgabe und deutsche Übersetzung von E. L. Waeltner, Die Lehre vom Organum bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts I, S. 57 - 69, besonders S. 68/69.

S. 26 Anm. 12 müßte wie folgt lauten:
H. Sowa veröffentlichte in Textvariationen zur Musica Enchiriadis, ZfMw XVII, 1935, S. 194 - 207, die Abweichungen der Handschrift Paris, Bibl. Nat. fonds lat. 7202 gegenüber dem in GS I, 152 - 173 gebotenen Text der Musica Enchiriadis mit deutscher Übersetzung mit Ausnahme des Kapitels De Organo, das in der Edition von Ch. E. H. de Coussemaker, Scriptorum de musica medii aevi nova series Bd. II, S. 74 - 78 (abgekürzt CS II, 74 - 78) vorlag; Ausgabe von H. Schmid, Musica et scolica enchiriadis, Inchiriadon Uchubaldi Francigenae, S. 187 - 213, besonders S. 205 - 213; Ausgabe und deutsche Übersetzung von E. L. Waeltner, Die Lehre vom Organum bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts I, S. 70 bzw. 72 - 87.

Zu S. 27 Anm. 15 ist noch hinzuzufügen:
H. Unverricht, Die Dasia-Notation und ihre Interpretation, Ars musica, musica scientia, Fs. H. Hüschen zum 65. Geburtstag am 2. März 1980, Beitr. z. rhein. Mg., Bd. 126, (Köln) 1980, S. 444 - 48.

S. 32 Zeile 6 würde es besser heißen: "von der Mitte des 12. Jahrhunderts an".

S. 32 erste Zeile des zweiten Abschnitts steht "Kap. XIII" statt "XXIII".

S. 32 Anm. 23 Zeile 3 ist vor den Worten "s. dazu" einzufügen: Deutsche Übersetzung von Kap. 23 über die Diaphonie, das ist Organum von U. Kornmüller, Der Traktat des Johannes Cottonius über Musik, KmJb III, 1888, S. 1 bzw. 20 - 22; nach den Worten "s. dazu" ist einzufügen: L. Ellinwood, John Cotton or John of Affligem, Notes VIII, 1950/51, S. 650 - 59; in der letzten Zeile fehlt vor den Seitenzahlen die Jahreszahl "1969".

S. 32 Anm. 24 ist noch die Schrift von M. Haas, Der Epilog des Mailänder Organum-Traktates, Zum Problem von Dialektik und Sachbezug in der Musiktheorie des ausgehenden elften Jahrhundert, Schweizer Beitr. z. Musikwiss. 2, 1974, S. 7 - 19, zu nennen, und die Anmerkung ist wie folgt zu ergänzen:
Ausgaben der den Prosateil eröffnenden Beispiele, des Prosateils, Versteils, der Berliner Traktate A und B und der Brügger Version des Mailänder Traktats finden sich in H. H. Eggebrecht und Fr. Zaminer, Ad organum faciendum S. 45 - 49, 111 - 15, 149/50, 159/60 und 175/76, Übersetzungen des Prosateils, Versteils und Berliner Traktats B S. 50 - 53, 116 - 22 und 161 - 63 mit jeweils folgenden Erläuterungen S. 54 - 108, 123 - 45, 151 - 55, 164 - 72 und 177 - 83. Die beiden Teile des Mailänder Traktats und der Berliner Traktat B liegen auch in englischer Übersetzung vor bei J. A. Huff, Ad Organum Faciendum & Item de Organo.

S. 32 Anm. 25 ist wie folgt zu ergänzen:
Ausgabe von J. Handschin, Der Organum-Traktat von Montpellier, Fs. für G. Adler S. 50 - 57, besonders 50/51; Ausgabe und englische Übersetzung von Fr. Blum, Another Look at the Montpellier Organum Treatise MD XIII, 1959, S. 15 - 24, besonders 21 - 24; Ausgabe und deutsche Übersetzung von H. H. Eggebrecht und Fr. Zaminer, Ad organum faciendum S. 187 - 90. - s. J. Handschin, Zur Geschichte der Lehre vom Organum, ZfMw VIII, 1925/26, S. 321 - 41; C. Dahlhaus, Zur Theorie des Organums im 12. Jahrhundert, KmJb XLVIII, 1964, S. 27 - 32; H. H. Eggebrecht und Fr. Zaminer, Ad organum faciendum S. 191 - 206.

S. 32 Anm. 26 steht in der viertletzten Zeile "S. 13 - 42" statt "S. 33 - 42".

S. 32 Anm. 26 müßte wie folgt lauten:
Der Traktat wird als Organumtraktat von St. Martial bezeichnet. - Ausgaben: A. de La Fage, Essais de diphtérographie musicale besonders S. 358/59 und 360/61; J. Handschin, Zur Geschichte der Lehre vom Organum, ZfMw VIII, 1925/26, S. 321 - 41, besonders 333 - 35; J. Handschin, Aus der alten Musiktheorie, II. Orgel und Organum, AMl XIV, 1942, S. 19 - 27, besonders 23 - 26; A. Seay, An Anonymous Treatise from St. Martial, AnnMl V, 1957, S. 7 - 42, besonders 33 - 42 (neue Handschrift Parma, Biblioteca Palatina, parm. 1158, fol. 65 - 73). - s. auch S. Fuller, An Anonymous Treatise dictus de Sancto Martiale, MD XXXI, 1977, S. 5 - 28 mit zwei Seiten Faksimile.

S. 33 Anm. 27 müßte wie folgt lauten:
Liber musicae, von mir auch Schneider-Traktat genannt. - Ausgaben: G. Pannain, Liber musicae, un teorico anonimo del XIV secolo, RMI XXVII, 1920, S. 407 - 40, besonders 409 bzw. 416 und 433 - 39 (Handschrift Neapel); M. Schneider, Geschichte der Mehrstimmigkeit II, S. 106, besonders 115 - 118 (Handschrift London).

S. 34 sollte der zweite vollständige Abschnitt nach "zu erwähnen." endigen und das folgende bis S. 35 Zeile 3 wie die drei oberen Abschnitte in Diskant und Kontrapunkt (s. dazu die folgende Ergänzung zu S. 37 Anm. 32) S. 313 lauten und Anm. 29 entfallen.

S. 37 Anm. 32 ist hinzuzufügen:
Gedruckte Neufassung unter dem Titel Diskant und Kontrapunkt in der Musiktheorie des 12. bis 15. Jahrhunderts, Taschenbücher zur Musikwissenschaft, hrsgg. von R. Schaal, 82, Wilhelmshaven (1982), S. 19/20, Nr. 1 - 13.

S. 40 sind vor der Überschrift "d. Die Klangschrittlehre" ergänzend die Ausführungen in Diskant und Kontrapunkt S. 314 Zeile 1 bis S. 316 Zeile 12 hinzuzufügen.

S. 42 vorletzte Zeile und
S. 43 Schluß von Zeile 14 von unten (zum zweiten Male genannt) muß es jeweils heißen "S. 241 und 252/53".

S. 44 Zeile 6 müßte es heißen "Compendium discantus".

S. 49 Zeile 1 des zweiten vollständigen Abschnitts müßte es heißen "Compendium discantus".

S. 51 fünftletzte Zeile des dritten vollständigen Abschnitts müßte es heißen "Compendium discantus".

S. 52 drittletzte Zeile des oberen Abschnitts von S. 51 müßte es heißen "Compendium discantus".

S. 53 Anm. 41 Zeile 7 würde es besser heißen "Compendium discantus".

S. 53 Anm. 42 Zeile 12 Anfang steht "organis" statt "organi".

S. 56 Zeile 6 müßte in der Überschrift nach dem Buchstaben B statt eines Punktes eine Schlußklammer stehen.

S. 56 Haupttext Zeile 4 von unten steht "Pseudo-Aristotoles" statt "Pseudo-Aristoteles".

S. 56 Anm. 44 fehlt die Angabe folgender englischer Übersetzung:

Johannes de Garlandia, Concerning measured music (De Mensurabili Musica), Colorado College Music Press, Translations: Number Nine, übersetzt von St. H. Birnbaum, Colorado Springs 1978, und sind inzwischen noch folgende Schriften hinzuzufügen:
J. Yudkin, The "Copula" According to Johannes de Garlandia, MD XXXIV, 1980, S. 67 - 84, und E. H. Roesner, Johannes de Garlandia on "organum in speciali", Early Music History 2, Studies in medieval and early modern music, Cambridge (1982), S. 129 - 60.

S. 56 Anm. 55 lautet der Titel der Ausgabe von Fr. Gennrich "Magistri Franconis Ars cantus mensurabilis", wie im Literaturverzeichnis S. 773 richtig angegeben, und am Schluß der Anmerkung ist noch folgende Schrift zu nennen: W. Frobenius, Zur Datierung von Francos "Ars cantus mensurabilis", AfMw LIII, 1970, S. 122 - 27.

S. 56 Anm. 46 fehlt am Schluß die Angabe folgender englischer Übersetzung:
Anonymous IV (statt 4!), übersetzt und herausgegeben von L. Dittmer, Musical Theorists in Translation Vol. 1, Institute of Mediaeval Music, Brooklyn, New York (1959).

S. 56 Anm. 47 ist inzwischen noch folgende Schrift zu nennen:
J. Yudkin, The Anonymous of St. Emmeram und Anonymus IV (statt 4!) on the "Copula"? MQ LXX, 1984, S. 1 - 22.

Zu S. 57 Zeile 2 wäre folgende Anmerkung einzufügen:
[48a]Der Traktat von W. Odington ist hrsgg. von Fr. F. Hammond, Walteri Odington Svmma de specvlatione mvsicae, CSM 14, AIM 1970; Teil VI des Traktats liegt in englischer Übersetzung von J. A. Huff, Walter Odington, De speculatione musicae, Part VI, MSD 31, AIM 1973, vor.

S. 57 Zeile 5/6 von oben würde es besser "Compendium discantus" heißen.

S. 59 Anm. 52 ist inzwischen noch folgende Literatur hinzuzufügen:
M. Bielitz, Materia und forma bei Johannes de Grocheo. Zur Verwendung philosophischer Termini in der mittelalterlichen Musiktheorie, Mf XXXVIII, 1985, S. 257 - 77; E. Fladt, Die Musikauffassung des Johannes de Grocheo im Kontext der hochmittelalterlichen Aristoteles-Rezeption, Diss. TU Berlin 1981; D. Stockmann, Musica vulgaris bei Johannes de Grocheio (Grocheo), Beitr. z. Musikwiss. 25, 1983, Heft 1, S. 3 - 75,
und am Schluß fehlt die Angabe folgender Übersetzung:
Johannes de Grocheo, Concerning music (De musica), Second Edition, Colorado College Music Press, Translations: Number One, übersetzt von A. Seay, Colorado Springs 1973.

S. 64 Haupttext Zeile 7 von unten wäre nach der Schlußklammer mit Komma folgende Anmerkung einzufügen:
[55a]Der ganze Anonymus 2 liegt in Neuausgabe und englischer Übersetzung vor in Anonymous II (statt 2!), Tractatus de discantu (Treatise concerning discant), Colorado College Music Press, Texts/Translations: Number One, hrsgg. und übersetzt von A. Seay, Colorado Springs 1978, Traktat b S. 30 - 33.

S. 67 Anm. 59 Zeile 2 steht "Manuscript" statt "Manuscrit".

S. 68 Zeile 6 Schluß steht "CS III, 26a" statt "26b".

S. 68 Anm. 60 Zeile 5 steht zu Anfang der Klammer "ca." statt "c."; Zeile 6 steht "Regulae" statt "Regule".

S. 68 bezieht sich Anm. 63 auf "Septem sunt concordantiae" und nicht auf "Septem sunt species discantus" (Bukofzer, Diskant S. 136 - 137).

S. 70 steht zwischen der letzten Zeile von Anm. 67 und der ersten Zeile von Anm. 28 überflüssigerweise "23".

S. 82 Zeile 8/9 steht "quaecumque nota" statt "quamcumque notam".

S. 84 ist der rechte Rand nicht richtig ausgedruckt, so daß verschiedenes fehlt.

S. 84 Zeile 6 fehlt am Schluß die Schlußklammer: ". . . sollten)".

S. 84 Zeile 8 fehlt am Schluß der Trennungsstrich ("Duo-dezim").

S. 94 Zeile 3 steht "285a" statt "295a".

S. 100 Zeile 7 und 13 steht "Cantus" statt "Discantus" (oder es sollte in Zeile 4, 7, 8 und 13 jeweils "Diskant heißen).

S. 114 Zeile 12 steht "Conscioscia" statt "Concioscia".

S. 117 Anm. 109 Zeile 3 steht "21" mit Komma statt mit Punkt.

S. 119 Zeile 6 fehlt vor dem Schlußpunkt die Schlußklammer.

S. 119 Zeile 14/15 müßte es heißen: "in der Quart und verminderten Quint dissonieren durfte".

S. 119 Anm. 111 Zeile 3/4 steht "mehrfach-zwiestimmigen" statt "mehrfach-zweistimmigen".

S. 122 steht in der letzten Zeile "Oktaven" statt "Sexten".

S. 128/29 ist inzwischen noch folgende Schrift anzufügen:
G. Reaney, The Manuscript Transmission of Hothby's Theoretical Works, Fs. A. Seay, Colorado Springs 1982, S. 21 - 31.

S. 130 Anm. 20 von S. 129 Zeile 3 Anfang fehlt nach "(1976)" eine weitere Klammer.

S. 133 Anm. 125 ist inzwischen zur genannten Literatur noch folgende Schrift hinzuzufügen:
B. J. Blackburn, A lost guide to Tinctoris' teachings recovered, Early Music History 1, Studies in medieval and early modern music, Cambridge (1981), S. 29 - 116.

S. 134 Anm. 126 ist inzwischen noch folgende Schrift hinzuzufügen:
N. Bridgeman, De l'attribution à Tinctoris des exemples musicaux du "Liber de arte contrapuncti", Fs. A. Seay, Colorado Springs 1982, S. 33 - 43.

S. 135 Anm. 127 Zeile 7 Anfang steht "Krg.-Ber." statt "Kgr.-Ber.".

S. 135 Anm. 127 Zeile 6 von unten steht "(Faburdon)" statt "(Faburden)".

S. 141/42 Anm. 129 fehlt die Angabe folgender Studie mit Faksimile-Nachdruck:
C. Terni, Musica Practica de Bartolomeo Ramos de Pareja, 2 Bde. (I: Estudio, II: Facsímil), o.O. 1983.

S. 142 Anm. 130 steht in der viertletzten Zeile "inedit" statt "inediti".

S. 143 Anm. 131 wäre wie folgt zu ergänzen:
- Der Traktat von Florentius de Faxolis ist nach E. E. Lowinsky, Ascanio Sforza's Life: A Key to Josquin's Biography and an

Aid to the Chronology of his Works, Josquin des Prez, Proceedings of the International Josquin Festival-Conference in New-York City, hrsgg. von E. E. Lowinsky, London/New York/Toronto 1976, S. 31 - 75, besonders S. 48, zwischen 1484 und 1492 verfaßt.

S. 146 Anm. 133 von S. 145 Zeile 10 von unten steht "Academia" statt "Accademia".

S. 149 steht in der zweiten Zeile des vollständigen unteren Abschnitts "XI." statt "IX.".

S. 158 Anm. 150 Zeile 5 ist nach "16th" der Punkt falsch.

S. 160 Anm. 151 Zeile 2 steht ein Komma statt eines Strichpunkts.

S. 173 Anm. 155 Zeile 1 Schluß - 2 Anfang steht "Cantantibus!" statt "Cantantibus Organis!".

S. 173 Anm. 155 sollte die erste Hälfte des Satzes Zeile 15 - 20 wie folgt lauten:
Auf die Handschrift Perugia, Bibl. Comunale Augusta G. 20 (431) hat zuerst F. Ghisi, I Canti Carnaschialeschi nelle fonti musicali del XV e XVI secolo, S. 53 und Appendice II, S. 193/94 aufmerksam gemacht.

S. 174 Anm. 155 von S. 173, vorletzte Zeile, steht "Essay" statt "Essays".

S. 176 Anm. 156 Zeile 4 steht "1921" statt "1912".

S. 181 vorletzte Zeile des Haupttextes steht "seinen" statt "seine".

S. 182 Anm. 159 steht in der letzten Zeile "Harmonie" statt "Harmoniche" oder "harmoniche".

S. 190 Anm. 165 ist in der vorletzten Zeile nach der Angabe "S. 483 - 491" mit folgendem Komma noch folgende Schrift zu nennen:
F. J. León Tello, El Ars Musicorum de Guillermo de Podio, Madrid, Erscheinungsjahr unbekannt (Viejos libros de música D),
und am Schluß fehlt die Nennung folgender Ausgabe:
Guillermus de Podio, Ars musicorum, Libri VI et VIII, hrsgg. von A. Seay, Colorado College Music Press, Critical Texts: Number Eight, Colorado Springs 1978.

S. 192 steht in der Überschrift unter b. fälschlich "Marco" statt "Marcos".

S. 192 Anm. 166 ist zur Literatur hinzuzufügen:
J. Subirá, Los tres tratados musicales de Comingo Marcos Durán, Madrid 1977 (Viejos libros de música A/C),
und am Schluß ist zu nennen:
Faksimile-Nachdruck der Súmula de canto de órgano contrapunto y composición, Madrid 1976 (Viejos libros de música 3).

S. 197 Anm. 168 ist zur Literatur hinzuzufügen:
J. J. Rey Marcos, Portus musice de Diego de Puerto, Madrid 1978 (Viejos libros de música E),
und am Schluß ist zu nennen:
Faksimile-Ausgabe des Portus musice Madrid 1976 (Viejos libros de música 5).

S. 200 Anm. 169 fehlt am Schluß die Nennung folgender Ausgabe:
Gonçalo Martinez de Biscargui (sic!), Arte de Canto llano, hrsgg. von A. Seay, Colorado College Music Press, Critical Texts: Number Nine, Colorado Springs 1979,

und folgenden Faksimile-Nachdrucks:
Faksimile-Nachdruck der Arte de canto llano y contrapunto Madrid 1976 (Viejos libros de música 8).

S. 201 Anm. 170 ist zur Literatur hinzuzufügen:
S. Rubio, Libro de música practica de Francisco Tovar, Madrid 1978 (Viejos libros de música F),
und am Schluß ist zu nennen:
- Faksimile-Nachdruck des Libro de música practica, Madrid 1976 (Viejos libros de música 6).

S. 204 Anm. 171 ist hinzuzufügen:
- Faksimile-Nachdruck des Tractado de canto mensurable (1535), Com Introduçao e Notas von J. A. Alegria, Lissabon 1978.

S. 207 Zeile 4 unter "g. Melchior de Torres, 1554 (1559)" steht am Schluß "1556" statt "1559".

S. 211 Zeile 3 von unten sind die Schlußklammer und der Punkt zu vertauschen.

S. 219 muß der Schluß des ersten vollständigen Abschnitts wie folgt lauten:
Die Klangkombinationen der Duodezim sind die Terz oder Dezim mit der Duodezim, die der Tredezim die Terz oder Dezim mit der Tredezim, die der Quintdezim die Terz, Quint, Dezim oder Duodezim mit der Quintdezim, die der Sextdezim die Quint, Oktav, Duodezim mit der Sextdezim, für die Tredezim nennt Santa Maria noch die Oktav zur Unterstimme und (bzw.) Sext zur Oberstimme.

S. 223 Anm. 174 Zeile 3 Anfang steht "de" statt "des".

S. 226 steht im Haupttext Zeile 5 von unten "Intruction" statt "Instruction".

S. 226 Anm. 175 ist hinzuzufügen:
Faksimile-Nachdruck in: Claude Martin: Elementorum Musices Practicae pars prior, libris duobus absoluta, nun primum in lucem aedita. Paris: Nicolas du Chemin 1554, Maximilien Guilliaud: Rudiments de Musique practique. Paris: Nicolas du Chemin 1554, Michel de Menehou: Nouvelle Instruction Familière en laquelle sont contenues les difficultés de la musique, avecque le nombre des concordances et accords. Paris: Nicolas du Chemin 1558, Genf 1981.

S. 259 Anm. 190 Zeile 3 Anfang steht "nachdruck" statt "Nachdruck".

S. 268 fehlt oben in der ersten Zeile des Haupttextes nach "N. Listenius" der Vermerk "Geburts- und Sterbedaten unbekannt".

S. 268 Anm. 192 fehlt am Schluß die Nennung folgender englischer Übersetzung:
Nicolaus Listenius, Music (Musica), Colorado College Music Press, Translations: Number Six, übersetzt von A. Seay, Colorado Springs 1975.

S. 282 Anm. 197 Zeile 16 steht bei "sensch.-" ein Punkt zuviel.

S. 282 Anm. 197 Zeile 12 von unten steht "Dodechachordon" statt "Dodecachordon".

S. 288 Anm. 203 Zeile 2 steht "19544" statt "1954" und in der vorletzten Zeile "Albrechts" statt "Albrecht". Die Anmerkung muß wie folgt lauten:
s. H. Albrecht, Artikel Faber, Heinrich (Magister Henricus Faber), MGG 3, 1954, Sp. 1684 - 88; W. Gurlitt, Der Begriff der

sortisatio in der deutschen Kompositionslehre des 16. Jahrhunderts, TVer XVI, 1942, S. 194 - 211, BzAfMw I, 1966, S. 62 - 81; B. Meier, Eine weitere Quelle der "Musica poetica" von Heinrich Faber, Mf XI, 1958, S. 76: E. T. Ferand, Bemerkungen zu der neuen Quelle von Heinrich Fabers "Musica poetica", Mf XI, 1958, S. 340/41; Fr. Peters-Marquardt, War H. Lychtenfels der spätere Musiktheoretiker Heinrich Faber?, H. Albrecht in memoriam S. 75 - 80; Chr. Stroux, Die Musica poetica des Magisters Heinrich Faber, mit Ausgabe des Traktats, Kommentar gedruckt erschienen, Port Elizabeth 1976.

S. 295 Anm. 204 steht zu Anfang der dritten Zeile "portestantischen" statt "protestantischen".

S. 295 Anm. 204 fehlt nach der dritten Zeile folgendes:
Praecepta Mvsicae Poeticae a D: Gallo Dresselero Nebreo, Nach der Hs. der Kgl. Bibl. Berlin (Ms. theor. 4°84) zum ersten Male hrsgg..

S. 295 Anm. 204 steht in der letzten Zeile "dasselbst" statt "daselbst". Hinzuzufügen ist:
Ausgabe des Traktats von B. Engelke, Praecepta Mvsicae Poeticae a D: Gallo Dresselero Nebreo, Nach der Hs. der Kgl. Bibl. Berlin (Ms theor. 4°84) zum ersten Male hrsgg., Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg IL/L, 1914/15, S. 213 - 250.

S. 295 Anm. 204 sollte insgesamt besser wie folgt lauten:
204 s. W. M. Luther, Artikel Dreßler, Gallus, MGG 3, 1954, Sp. 801 - 06; W. M. Luther, Gallus Dreßler, Ein Beitrag zur Geschichte des protestantischen Schulkantorats im 16. Jahrhundert; B. Engelke, Einige Bemerkungen zu Dreßlers "Praecepta musicae poeticae", Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg IL/L, 1914/15, S. 395 - 401. - Ausgabe des Traktats von B. Engelke, Praecepta Mvsicae Poeticae a D: Gallo Dresselero Nebreo, Nach der Hs. der Kgl. Bibl. Berlin (Ms. theor. 4°84) zum ersten Male hrsgg., Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg IL/L, 1914/15, S. 213 - 250.

S. 301 Anm. 205 fehlt am Schluß die Nennung folgender englischer Übersetzung:
Adrian Petit Coclico, Musical Compendium (Compendium Musices), Colorado College Music Press, Translations: Number Five, übersetzt von A. Seay, Colorado Springs 1973.

S. 347 Anm. 219 Zeile 3 Anfang steht "Zarlinos" statt "Zarlino" und fehlt am Schluß nach "Zarlinos" ein Komma.

S. 350 Haupttext, letzter Abschnitt Zeile 4 steht "wider" statt "wieder".

S. 350 Anm. 220 Zeile 6 steht "PSeudo-Monody" statt "Pseudo-Monody"; außerdem fehlen folgende Literaturangaben:
Fr. Rempp, Der Musiktheoretiker Vincenzo Galilei und das Ende des 'klassischen' Kontrapunkts, Jb. d. Staatl. Inst. f. Mf. Preuss. Kulturbes. 1978, S. 19 - 34; Fr. Rempp, Die Kontrapunkttraktate Vincenzo Galilei's, Edition und Untersuchungen, Veröffentlichungen d. Staatl. Inst. f. Mf. Preuss. Kulturbes., hrsgg. von H.-P. Reinecke und D. Droysen, Bd. IX, Köln 1980.

S. 355 Anm. 222 ist jetzt am Schluß wie folgt zu ergänzen:
Englische Übersetzung der beiden Teile des Transilvano von M. C. Bradshaw und E. J. Soehnken, Girolamo Diruta "The Transylvanian" (Il Transilvano), Volume I (1593), Volume II (1609), Wiss. Abhdlgen. XXXVIII/1 - 2, Institute of Medieaeval Music, Henryville - Ottawa - Binningen (1984).

S. 357 Zeile 3 steht "Musicale" statt "Musica".

S. 358 Anm. 224 Zeile 4 ist das Komma nach "g)" überflüssig; der Schluß der Anmerkung muß wie folgt lauten:
Faksimile-Nachdruck der Ausgabe von 1609 der Regole di musica von G. B. Olifante BMB II 56, Bologna (1981).

S. 361 Anm. 225 von S. 360 fehlen zwischen der ersten und zweiten Zeile zwei Zeilen; es muß heißen:
Bologna e il "Virtuoso Ritrovo Accademico" di Adriano Banchieri (1626), Chigiana XXV, N. S. V, 1968, S. 39 - 52; G. Vechhi, L'opera didattico-tehorica di Adriano Banchieri in rapporto alla "Nuova prattica", Monteverdi e il suo tempo, Kgr.-Ber. Venedig u.a. 1968, S. 385 - 395.

S. 361 Anm. 225 von S. 360 vierte Zeile von unten ist das Komma nach "g)" überflüssig.

S. 373 Anm. 228 Zeile 6 steht "excerpiert" statt "exzerpiert".

S. 378 Anm. 231 Zeile 3 ist "klassischen" groß statt klein geschrieben.

S. 386 muß der Schluß von Anm. 235 wie folgt lauten:
BMB II, 59, Bologna (1983).

S. 398 Anm. 237 Zeile 5 Anfang ist "klassischen" groß statt klein geschrieben; Zeile 7 ist das Komma nach "h)" überflüssig.

S. 401 Zeile 6 von unten steht "Noten (Tonwiederholungen) auf einer Stelle erlaubt" statt besser "Noten auf einer Stelle (Tonwiederholungen) erlaubt".

S. 420 muß das obere Beispiel Nr. 64 bei Abbate wie folgt lauten:

f'	g'	-	/a'	-	-	d'	/e'	-	f'	-	/g'	-	a'	-
a	b	c'	/c'b	a	g	f	-	/g	a	-	a	/b	-	c'	d'
f	f	e	/f	-	d	d	/d	cis	d	-	/g	g	-	fis	

h'
d'
g

S. 423 Anm. 238 letzte Zeile steht "1930/31" statt "1630/31".

S. 434 Zeile 6 steht "Terz sein, das zur Quint geht" statt "Terz, die . . .".

S. 464 Anm. 242 Zeile 2 steht "Isagoges" statt "Isagoge".

S. 465 Anm. 247 steht "J." statt "M. F. Bukofzer" und "Coperari" statt "Coperario".

S. 467 könnte als Anmerkung 247a hinzugefügt werden:
247a Daniel Speer, Grundrichtiger Unterricht der musikalischen Kunst oder Vierfaches musikalisches Kleeblatt, Nachdruck der Originalausgabe Ulm 1697 und ausgewählter Abschnitte der Ausgabe Ulm 1687, mit Nachwort herausgegeben von I. Ahlgrimm, biographische Skizze und Werkverzeichnis von F. Burkhardt, Leipzig 1974.

S. 486 Anm. 255 steht in der vierten Zeile "paradocy" statt "paradoxa".

S. 486 Anm. 256 fehlt die Nennung folgender englischer Übersetzung der Synopsis musicae novae von J. Lippius:
Johannes Lippius, Synopsis of New Music (Synopsis Musicae Novae), Colorado College Music Press, Translations: Number Eight, übersetzt von B. V. Rivera, Colorado Springs 1977.

S. 488 Anm. 257 fehlt am Schluß die Angabe:
Faksimile-Nachdruck der Musices Poeticae, Neiße 1613, Leipzig 1976.

S. 489 Anm. 259 viertletzte Zeile ist das Komma nach "a)" überflüssig.

S. 491 Anm. 260 Zeile 3 fehlt vor "besonders" ein Komma.

S. 492 Anm. 261 ist Zeile 2 die Angabe "Sp. 1952" zu tilgen, am Schluß von Zeile 4 fehlt ein Komma.

S. 496 fehlt in der viertletzten Zeile vor "duralis" das Zeichen "♮".

S. 497 hat Anm. 263 durch die Kürzung und Zusammenfassung des Haupttextes im ersten Abschnitt der genannten Seite ihren eigentlichen Bezug verloren. Die Anmerkung bezieht sich auf die "Kurze Beobachtung" S. $6^{u}/7^{o}$ bei W. Schonsleder, die in meiner Übersetzung in der von mir sogenannten Grundfassung der Geschichte der Kompositionslehre wie folgt lautet:
Ein gewisser vornehmer Jüngling hat, als er von mir /Schonsleder/ die natürliche Tafel annahm, damit er sie sich schneller und fester seinem Gedächtnis einpräge, sie sich mit einer geistreichen und kurzen Zusammenfassung kommentiert, die ich /Schonsleder/ zu seinen Ehren und zum Nutzen der anderen mit freudiger Zustimmung des Urhebers hinzufüge: Wenn der Baß in die Sekund, Terz, Quart steigt und in die Quint fällt, dann wird aus der Oktav /einer der Oberstimmen/ die Quint, aus der Quint die Terz und aus der Terz /Dezim/ die Oktav. Wenn er in die Sekund, Terz, Quart fällt und in die Quint steigt, geschieht das Gegenteil, d.h. wird aus der Oktav die Terz /Dezim/, aus der Terz die Quint und aus der Quint die Oktav.

S. 511 Anm. 265 Zeile 2 steht "die" statt "Die".

S. 514 Anm. 267 Zeile 6 von unten ist nach "Christoph Bernhard" das Komma überflüssig.

S. 515, noch Anm. 267, fehlt in der vorletzten Zeile nach "Satzlehren" ein Komma.

S. 530 Zeile 11 steht "speculativa" statt "speculativam".

S. 530 Anm. 277 fehlt am Schluß die Angabe:
Deutsche Übersetzung von J. Brockt, Renatus Descartes, Leitfaden der Musik, hrsgg., ins Deutsche übertragen und mit Anmerkungen versehen, Darmstadt 1978.

S. 531 Anm. 280 fehlt in der ersten Zeile nach "Adrian" ein Komma.

S. 533 Anm. 282 sollte am Schluß wie folgt lauten:
. . ., Paris 1639, Genf 1972.

S. 539 Anfang der vierten Zeile des unteren Abschnitts steht "Buch II" statt "Buch III".

S. 564 Haupttext Zeile 6 von oben steht "2/1655" statt "2/1665".

S. 565 Anm. 292 fehlt in der ersten Zeile nach "MGG 8" die Jahreszahl "1960" mit Komma.

S. 565 Anm. 293 steht in der ersten Zeile "practise" statt "practice", am Schluß der Anmerkung fehlt die Angabe "(1974)".

S. 566 Anm. 295 ist gegen Schluß der drittletzten Zeile der Punkt nach "2" überflüssig.

S. 572 Anm. 296 Zeile 3 steht "of Science" statt "of the Science".

S. 573 Anm. 297 steht in der letzten Zeile "Farnsborough" statt "Farnborough".

S. 575 Anm. 298 fehlt am Schluß der fünftletzten oder Anfang der viertletzten Zeile die Angabe "177" (es muß heißen: S. 177 - 184).

S. 588 Zeile 13 steht "Sextdezim" statt "Tredezim".

S. 601 muß die Überschrift wie folgt lauten:
e. Thomas Campion, um 1613.

S. 602 steht in Zeile 8 des Haupttextes (letzte Zeile des obersten unvollständigen Abschnitts) "6/1674" statt "7/1674".

S. 608 steht in der vierten Zeile nach der Abschnittsüberschrift "2/1674" statt "7/1674".

S. 613 unterster Abschnitt Zeile 4 steht nach "Fuge und Formalität" ein Punkt zuviel; es sollten keine Auslassungspunkte, sondern sollte ein Schlußpunkt sein.

S. 615 Zeile 4 steht "Anderhalbton" statt "Anderthalbton".

S. 637 steht in der Überschrift "1655" statt "1665" und ebenso im Haupttext Zeile 3 "2/1655" statt "2/1665".

S. 637 steht in der drittletzten Zeile des ersten Abschnitts im Haupttext "2/1674" statt "7/1674".

S. 637 Anm. 306 ist inzwischen noch hinzuzufügen:
Ausgabe und deutsche Übersetzung mit Kommentar von The Division-Viol von W. Eggers, Christopher Simpson, The Division-Viol (1665), Faksimile, übersetzt und kommentiert, Musikwissenschaftliche Schriften Bd. 20, München - Salzburg 1983.

S. 645 Zeile 9 des Haupttextes sollte die Jahreszahl "1699" in Klammern stehen.

S. 656 Anm. 308 Zeile 4 von unten steht "an" statt "and".

S. 672 Anm. 310 Zeile 4/5 steht "Francisco Salinas" statt "Francisco de Salinas"; Zeile 6 steht "Musica" statt "Musical".

S. 685 müßte es in der ersten Zeile heißen "Traktat IV über die Komposition".

S. 696 Abschnitt 2 Zeile 2 fehlt zwischen "als" und "gleichsam" eine Zeile; der erste Satz müßte wie folgt lauten:
In Kap. 1 definiert Lorente den Kontrapunkt lateinisch mit spanischer Übersetzung als aus der Verschiedenheit der Konsonanzen errichtete Zahl und als gleichsam einen mit Kunst vorgetragenen einträchtigen Zusammenklang aus entgegengesetzten.

S. 696 Anm. 313 Zeile 2 steht "músicols" statt "músicos".

S. 706 Zeile 8 von unten steht "9 - 17" statt "9 - 16".

S. 713 Anm. 314 ist vom Schluß der vorletzten zum Anfang der letzten Zeile die Angabe "Madrid 1974" überflüssig.

S. 717 Zeile 12 von unten steht "eines steigenden Laufes" statt "steigender Läufe".

S. 722 Zeile 3 steht "darunter" statt "darüber".

S. 738 Anm. 315 steht in der ersten Zeile zu Anfang der Klammer "Paape" statt "Paepe", in Zeile 4 fehlt nach der Abkürzung des Vornamens der Punkt: A..

S. 739 Anm. 317 steht in der drittletzten Zeile "196" statt "1962".

S. 741 Anm. 318 Zeile 2 steht "Henricksen" statt "Henriksen".

S. 752 steht in der vierten Zeile des ersten vollständigen Abschnitts "des" statt "de".

S. 754 fehlt in der viertletzten Zeile nach "O. S. Harnisch" die Jahreszahl "1608" mit Komma.

S. 756 Zeile 2 steht "bekannt" statt "bekannte".

S. 757 steht in der drittletzten Zeile des ersten vollständigen Abschnitts "Noten" statt "Note".

S. 758 steht in der zehnten Angabe "Biblioteca" statt "Bibliotheca".

S. 759 ist das Alphabet durcheinander geraten: MR müßte nach MQ und MVM müßte nach MuK stehen; unter SIMG steht "Internationalen Musikgeschichte" statt "Internationalen Musikgesellschaft".

S. 762 fehlt die Nennung des Artikels über Henricus de Zelandia.

S. 764 Zeile 4 von unten steht "Kellermann" statt "Bellermann", am Schluß der letzten Zeile müßte es heißen: S. 1 - 234, besonders S. 177 - 234.

S. 765 müßte die Angabe unter "Barclay Squire, W." eigentlich S. 791 nach der Angabe unter "Spitta, Ph." stehen.

S. 767 Zeile 6 von unten fehlt zu Anfang des Buchtitels die Angabe "Marin Mersenne" mit Doppelpunkt.

S. 768 steht im zweiten Titel unter "Coussemaker, Ch. E. H, de, Hrsg." "Scriptorium" statt "Scriptorum".

S. 769 steht in der ersten Zeile der vierten Angabe "Organums" statt "Organum".

S. 769 steht in der ersten Zeile der achten Angabe "Modus Duodecimae" statt "Modus duodecimae" und "Nicolaus de Capua" statt "Nicolaus von Capua".

S. 769 Zeile 19 steht in der zweiten Zeile der zehnten Angabe "S. 43 - 59" statt "S. 45 - 59".

S. 770 fehlt vor der letzten Angabe die Angabe:
Ellinwood, L., John Cotton or John of Affligem?, Notes VIII, 1950/51, S. 650 - 59.

S. 770 letzte Zeile Schluß steht "Ms" statt "Ms.".

S. 771 Zeile 3/4 fehlt zwischen "Praecepta musicae poeticae" und "Geschichtsblätter" ein Komma.

S. 772 Zeile 8 steht "S. 132 - 142" statt "S. 123 - 142".

S. 773 Zeile 4/3 von unten steht "Englische Diskanttraktate des 15. Jahrhunderts" statt "Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts".

S. 783 steht in der mit "Müller, Hans:" beginnenden Zeile "eche" statt "echte".

S. 784 Zeile 1 fehlt zwischen der Klammer mit Komma und der Abkürzung "S." die Angabe der Jahreszahl "1933".

S. 784 zweitunterste Zeile steht "19" statt "1".

S. 785 Zeile 7 von unten steht "Anonymous" statt "Anonymus".

S. 789 steht in der zweiten Zeile der vierten Angabe "S. 13 - 42" statt "S. 33 - 42".

S. 789 steht in der zweiten Zeile der zehnten Angabe "CSM 59" statt "CSM 9".

S. 789 steht in der ersten Zeile der fünftletzten Angabe "tractatulli" statt "tractatuli".

S. 790 fehlt in der zweiten Zeile der vierten Angabe nach "Nr. 3" ein Komma.

S. 790 müßte die Angabe unter "Seidel, W." vor der unter "Seiffert, M." stehen.

S. 793 steht zu Anfang der viertletzten Angabe "Wienphal" statt "Wienpahl".

S. 796 steht in der ersten Zeile unter "Cerreto, Sc." "Musicale" statt "Musica".

S. 797 steht in der letzten Zeile von "Durán, D. M." "Sumala de canto organo" statt "Súmula de canto de organo".

S. 798 müßte die dritte Zeile unter "Galliculus, J." wie folgt lauten:
2/1538, 3/1542 (1546), wieder als Isagoge 4/1548, als Libellus 5/1551, 6/1553.

S. 800 fehlt in der zweiten Zeile der Angabe unter "Playford, J." nach "London 1655" ein Komma und die Angabe "1674".

S. 801 müßte die Angabe unter "Schonsleder" nach der unter "Schneegaß" stehen.

S. 801 muß es in der mittleren Zeile der zweiten Angabe unter "Simpson, Chr." heißen: "London 2/1665", in der letzten Zeile ist die Angabe "2/1667" überflüssig und falsch; die meisten Exemplare der Ausgabe stellen einen zweiten Druck 1667 dar.

S. 803 steht in der sechsten Angabe "cum tribus supra quacumcue nota" statt "cum tribus . . . supra quamcumque notam".

S. 804 gehören die beiden Angaben "Compendium discantus" und "Compendium Franconis" zusammen und müßten wie folgt lauten: Compendium discantus (CS I, 154a - 156b: Compendium discantus Magistri Franconis).

S. 804 steht in der fünften Angabe "Conscioscia" statt "Concioscia".

S. 804 fehlt ganz unten die Nennung des "Dialogus in musica" von J. Hothby mit der Angabe "S. 139 Anm. 128".

S. 805 steht in der sechstuntersten Angabe "S." statt "s.".

S. 806 fehlt nach der vierzehnten Position die Angabe "Notandum est quod septem, S. 68 mit Anm. 61".

S. 807 Zeile 4 steht "notitio" statt "notitia".

S. 808 müßte es an viertletzter Stelle von unten wie folgt heißen: Septem sunt concordantiae.

S. 809 müßte es an vierter und sechster Stelle von oben wie folgt heißen:
Sex sunt species discantus per (Johannis de Muris Quaestiones super partes musicae, De discantu et consonantiis), S. 67,
Sex sunt species discantus scilicet unisonus, S. 67.

S. 810 müßte die dritte Angabe wie folgt lauten:
Traktat (Anonymus) A. de Lafage (Organumtraktat von St. Martial), S. 32 mit Anm. 26, 38/39.

S. 810 fehlt nach der vierten Position die Angabe:
Unisonus respont octava y octava quinsena, S. 111 Anm. 71, 117.

S. 812 müßte die letzte Angabe unter "Berardi" zwischen den Angaben unter "Bathe" und "Bermudo" stehen.

S. 815 lautet die letzte Seitenzahl unter "Fux, J. J." "755" statt "756".

S. 816 steht in der ersten Zeile der Angaben über Herbst "Insturctio" statt "Instuctio".

S. 817 steht in der ersten Zeile "hnadschriftlich" statt "handschriftlich".

S. 817 steht in der sechsten Zeile unter "Lippius, J." "paradocy" statt "paradoxa".

S. 817 ist zu Anfang der letzten Zeile unter "Lippius, J." der Gedankenstrich mit Doppelpunkt überflüssig und es heißt "Praecepta per musicum" statt "Praeparatio per Musicam Diam".

S. 819 steht in der zweiten Zeile unter "Speer" "Ulm 2/1967" statt "Ulm 2/1697".

S. 823b müßte die Angabe unter "Barclay Squire, W." eigentlich auf S. 845b nach der Angabe unter "Spitta, Ph." stehen.

S. 826a steht zu Anfang der dritten Angabe "Gabezón" statt "Cabezón".

S. 837b steht unter "Massera, G." "119/20 Anm. 112/13" statt nur "119/20 Anm. 113".

S. 845b müßte an zweiter Stelle statt S. 823b die Angabe "Squire, W. Barclay, S. 656 Anm. 308, 666 Anm. 309" stehen.

S. 849a fehlt beim Stichwort "Zarlino, G." die Seitenzahl 347.

S. 852a fehlt unter dem Stichwort "acht Tonarten" die Seitenzahl 545.

S. 852b steht unter dem Stichwort "alle Stimmen" die Seitenzahl "546" statt "545/46".

S. 853b fehlen beim Stichwort "am Anfang" die Seitenzahlen "208, 214, 230, 278".

S. 853b fehlt beim Stichwort "am Schluß" die Seitenzahl "519".

S. 853b ist das Stichwort "an anderen Stellen (des Gesangs) S. 615 - 17" durch folgende Stichwörter zu ersetzen:
an anderen Stellen des Gesangs 616 und
an anderen Stellen (des Satzes) 278, 615, 617.

S. 854a fehlen beim Stichwort "andere Konsonanz(en)" die Seitenzahlen "159/60".

S. 854a stehen unter dem Stichwort "andere Stimme(n)" die Seitenzahlen "546/47" statt "544 - 47".

S. 854b fehlen unter dem Stichwort "Anfang, Anfänge" die Seitenzahlen "134, 137, 141/42, 144, 146, 152, 157, 160/61, 163/64, 202, 208, 218 - 20, 408, 412, 519, 545".

S. 854b steht als Stichwort "Angang" statt "Anfang des Kontrapunkts".

S. 854b fehlt beim Stichwort "anfangen, Anfangen" die Seitenzahl "202".

S. 854b fehlt beim Stichwort "anfangen und schließen" die Seitenzahl "202".

S. 855a fehlen beim Stichwort "Anfang und Schluß" die Seitenzahlen "134, 137, 141/42, 144, 161, 191, 208".

S. 855b steht das Stichwort "Anweisung(en)" statt besser "Anweisung(en)(und Beispiele)" und fehlen die Seitenzahlen "166, 208".

S. 856a entfällt das Stichwort "Art des Singens" und wird S. 856b ganz oben durch das Stichwort "Art(en) des Singens" mit den Seitenzahlen "262, 441, 731" ersetzt.

S. 856a steht das Stichwort "Art(en)" statt "Art(en)(allgemein" mit den Seitenzahlen "137, 167/68, 170/71, 219, 225/26, 242, 265, 312, 344, 346 - 48, 352, 366 - 68, 381, 401 - 04, 406, 408, 412, 524, 544, 696".

S. 857a fehlt beim Stichwort "auf derselben Stufe" die Seitenzahl "482".

S. 857a fehlt beim Stichwort "aufgelöst" die Seitenzahl "337".

S. 857a fehlt beim Stichwort "auflösen(d)" die Seitenzahl "344".

S. 857a fehlt beim Stichwort "Auflösung(en)(von Vorhaltsdissonanzen)" die Seitenzahl "366".

S. 857a heißt das Stichwort ganz unten "Auflösungskonsananz" statt "Auflösungskonsonanz".

S. 857b fehlen beim Stichwort "aufwärts" die Seitenzahlen "161, 472".

S. 857b stehen beim Stichwort "Aufzeichnung" die Seitenzahlen "14 - 16, 22, 26" statt "13 - 16, 20 - 22, 26".

S. 858b ist das Stichwort "authentisch(e)" durch die Angabe "(Tonarten)" und die Seitenzahl "157" zu ergänzen.

S. 858b fehlt beim Stichwort "Autor(en)" die Seitenzahl "347".

S. 859a fehlt beim Stichwort "Basis" die Seitenzahl "546".

S. 860a fehlen beim Stichwort "Beginn" die Seitenzahlen "151, 158, 161".

S. 860a/b fehlt beim Stichwort "beginnen" die Seitenzahl "139" und steht "407" statt "406/07".

S. 860b fehlt beim Stichwort "beginnen und schließen" die Seitenzahl "139".

S. 860b fehlt beim Stichwort "Beginn und Schluß" die Seitenzahl "156".

S. 861a/b steht beim Stichwort "Beispiel(e)" die Seitenzahl "209" statt "208/09".

S. 861b fehlen beim Stichwort "Belieben" die Seitenzahlen "153, 412, 415, 424, 569/70".

S. 862a fehlt beim Stichwort "Beschaffenheit" die Seitenzahl "346".

S. 862b fehlen beim Stichwort "Bewegung(en)" die Seitenzahlen "133, 137, 183, 206, 232, 257, 269 - 71 statt 270/71".

S. 863a fehlen beim Stichwort "Bezeichnung(en)" die Seitenzahlen "208, 214, 271, 343".

S. 863a fehlen beim Stichwort "Beziehung(en)" die Seitenzahlen "544, 547".

S. 867b steht das Stichwort "Darstellung" statt "Darstellung(en)" und fehlt die Seitenzahl "403".

S. 868b heißt das Stichwort "diatonische Gesänge" statt "diatonischer Gesang, diatonische Gesänge" und fehlt die Seitenzahl "544".

S. 869b gehört das Stichwort "Diskant (Stimme)" hinter das Stichwort "Diskantsingen" S. 870a mit denselben Seitenzahlen.

S. 869a ist das Stichwort "diminuierte Kontrapunkte" in das Stichwort "diminuierter Kontrapunkt"einzubeziehen und fehlen die Seitenzahlen wie folgt: "diminuierter Kontrapunkt, diminuierte Kontrapunkte 86 - 88, 127, 133/34, 152, 162, 185, 193, 198, 205/06, 346, 348, 353/54, 374, 400, 406, 409, 418, 424, 447, 461, 537 Anm. 284, 751, 757".

S. 869b fehlt beim Stichwort "Discantus (Satz)" die Seitenzahl "56".

S. 869b gehören die Stichwörter "Diskant (Satz" und "Diskant (Stimme)" nach S. 870a nach "Diskantsatz" bzw. "Diskantsingen".

S. 870a fehlen beim Stichwort "Diskantsatz" die Angaben bzw. Seitenzahlen "53 mit Anm. 41, 56 und 61".

S. 870b stehen beim Stichwort "Dissonanz(en)" die Seitenzahlen "142/43" statt "142 - 44" und "353 - 38" statt "335 - 38".

S. 871b fehlen beim Stichwort "Doppeloktav" die Seitenzahlen "143/44, 147, 162, 227, 249".

S. 872a/b stehen beim Stichwort "drei Stimmen" die Seitenzahlen "404/05" statt "404 - 06" und fehlt die Seitenzahl "539".

S. 874a fehlen beim Stichwort "einfache Konsonanz(en)" die Seitenzahlen "152, 190, 197, 200, 214, 246, 249".

S. 874b fehlen beim Stichwort "Einklang, Einklänge" die Seitenzahlen "138, 140 - 42, 144, 147, 152 - 56, 159, 161, 206, 344, 404".

S. 874b fehlt beim Stichwort "Einklang keine Konsonanz" die Seitenzahl "152".

S. 874b würde das Stichwort "Einteilung" besser heißen "Einteilung(en)" und nach 875a hinter das Stichwort "Einteilung des Kontrapunkts" versetzt mit den Seitenzahlen "65, 106, 127, 190, 193, 214, 256, 260, 262/63, 271, 288, 296, 319, 323, 342/43, 347, 373, 394, 400, 409, 450, 461, 465, 471, 493, 511/12, 522, 535, 537/38 mit Anm. 284, 541".

S. 875a gehört das Stichwort "Einteilungen der Intervalle, Konsonanzen, Dissonanzen" mit den Seitenzahlen hinter das von S. 874b nach 875a versetzte Stichwort "Einteilung(en)" gesetzt.

S. 875a fehlt beim Stichwort "Einteilung der Musik" die Seitenzahl "342".

S. 875b fehlt beim Stichwort "Element(e)" die Seitenzahl "347".

S. 876b fehlen beim Stichwort "Erlaubnis, erlaubt" die Seitenzahlen "141 - 44, 152/53 statt 153, 156, 401, 480, 508, 547".

S. 877a gehört das Stichwort "fallen, Fallen" nach S. 877b hinter das Stichwort "fallend oder steigend" versetzt und fehlen die Seitenzahlen "153, 412, 472, 551".

S. 878a steht "festfländische" statt "festländische Traktate".

S. 878b fehlen beim Stichwort "Folge(n)(von Konsonanzen)" die Seitenzahlen "134, 141 - 44, 152/53, 156, 158".

S. 879a fehlt beim Stichwort "Form" die Seitenzahl "250".

S. 879b fehlen beim Stichwort "Fortschreitung(en)(der Konsonanzen, Klänge)" die Seitenzahlen "133/34 statt 133, 159, 161, 471".

S. 88b fehlt beim Stichwort "fünf Stimmen" die Seitenzahl "406".

S. 881a stehen beim Stichwort "Fuge(n)" die Seitenzahlen "404" statt "403 - 05", "408" statt "407/08".

S. 881b steht beim Stichwort "ganze Note(n)" die Seitenzahl "361" statt "361/62".

S. 882a fehlen beim Stichwort "Gebrauch (allgemein)" die Seitenzahlen "135, 206 - 08, 213, 255, 269, 271/72, 361".

S. 882a fehlt beim Stichwort "Gebrauch der Konsonanzen (im Kontrapunkt)" die Seitenzahl "208".

S. 882b fehlen beim Stichwort "Gegenbewegung(en)" die Seitenzahlen "152/53, 158".

S. 883a fehlt beim Stichwort "gegensätzliche Bewegung(en)" die Seitenzahl "230".

S. 883b fehlt beim Stichwort "Generalbaß" die Seitenzahl "13".

S. 883b fehlt beim Stichwort "Gesang, Gesänge" die Seitenzahl "230".

S. 884a fehlen beim Stichwort "Geschichte der Musiktheorie" die Seitenzahlen "16/17".

S. 884b fehlen beim Stichwort "gleiche perfekte Konsonanzen" die Seitenzahlen "152/53, 156, 158, 162".

S. 886a fehlen beim Stichwort "große Sext(en) die Seitenzahlen "58, 66, 75, 83/84, 141/42, 147, 153, 159".

S. 886a fehlen beim Stichwort "große Terz(en)" die Seitenzahlen "141/42, 153, 214".

S. 886b fehlt beim Stichwort "gute Harmonie" die Seitenzahl "186".

S. 887a fehlt beim Stichwort "Halbe (Note)" die Seitenzahl "406".

S. 887a/b fehlt beim Stichwort "Halbton, -töne" die Seitenzahl "544".

S. 888b sollte das Stichwort "höchste Töne" besser "höchster Ton, höchste Töne" heißen und es fehlt die Seitenzahl "476".

S. 889a/b fehlen beim Stichwort "imperfekte Konsonanz(en)/Konkordanz(en)" die Seitenzahlen "151, 471/72 statt 471".

S. 890a steht beim Stichwort "improvisierter Kontrapunkt" die Seitenzahl "196" statt "196/97".

S. 890a fehlen beim Stichwort "in Gegenbewegung" die Seitenzahlen "152/53, 485".

S. 890b/891a fehlen beim Stichwort "Intervall(e)" die Seitenzahlen "152 - 54, 620, 631 - 33 statt 632/33, 700 - 02 statt 700, 702, 708, 720 - 27 statt 721 - 26, 735/36".

S. 891a fehlen beim Stichwort "Intonation(en)" die Seitenzahlen "386, 421".

S. 891a fehlt beim Stichwort "in verschiedenen Stimmen" die Seitenzahl "278".

S. 892b fehlt beim Stichwort "Kanon (Vorschrift)" die Seitenzahl "270".

S. 892b fehlen beim Stichwort "Kenntnis" die Seitenzahlen "358, 532".

S. 894a fehlen beim Stichwort "kleine Note(n)" die Seitenzahlen "163, 231, 255".

S. 894b fehlen beim Stichwort "kleine Sext als Konsonanz" die Seitenzahlen "127, 615, 748, 757".

S. 894b fehlen beim Stichwort "kleine Sext(en)" die Seitenzahlen "71/72, 83/84, 127, 141, 147, 153".

S. 894b fehlen beim Stichwort "kleine Terz(en)" die Seitenzahlen "141/42, 153, 159, 214".

S. 894b fehlt beim Stichwort "Kolorierung(en)/Verzierung(en)" die Seitenzahl "252".

S. 896b steht beim Stichwort "konsonantes Intervall, konsonante Intervalle" die Seitenzahl "272" statt "727" und fehlen die Seitenzahlen "714, 720".

S. 896b - 897b sind beim Stichwort "Konsonanz(en)/Konkordanz(en)" folgende Seitenzahlen zu berichtigen und zu ergänzen: "132 - 34 statt 132/33, 146 - 48 statt 146 und 148, 155 - 64 statt 155/56 und 158 - 61 sowie 164, 191, 343, 359, 410 - 13 statt 410/11 und 413, 471, 480 - 84 statt 481 - 84, 517 - 24 statt 517 - 19 und 521 - 24, 700 - 02 statt 700 und 702, 209/10 statt 709".

S. 898a fehlen beim Stichwort "Kontrapunkt allgemein" die Seitenzahlen "260, 359, 402/03, 538".

S. 898b fehlt beim Stichwort "Kontrapunkt(e) Note gegen Note" die Seitenzahl "260".

S. 898b fehlen beim Stichwort "Kontrapunkt(e)/Stimme(n)" die Seitenzahlen "405/06" statt "405, 408".

S. 899a/b fehlen beim Stichwort "Kontrapunkt (Satz)" die Seitenzahlen "127, 133/34, 400 - 03 statt 400/01, 403, 407 - 10 statt 408 - 10".

S. 899b fehlt beim Stichwort "Kontrapunktstimme(n)" die Seitenzahl "134".

S. 900a fehlen beim Stichwort "Kraft" die Seitenzahlen "181, 544 - 46 statt 544 und 546".

S. 903a fehlen beim Stichwort "mehr Stimmen" die Seitenzahlen "483, 539".

S. 903b fehlt beim Stichwort "Meinung(en)" die Seitenzahl "347".

S. 903b fehlen beim Stichwort "Melodie(n)" die Seitenzahlen "405/06".

S. 904a fehlt beim Stichwort "Messe(n)" die Seitenzahl "346".

S. 907a fehlt beim Stichwort "mutierte Stimme(n)" die Seitenzahl "136".

S. 907b fehlt beim Stichwort "Nachahmung(en)" die Seitenzahl "438".

S. 907b fehlt beim Stichwort "nach Belieben" die Seitenzahl "153".

S. 907b fehlt beim Stichwort "nächstliegende Konsonanz(en)" die Seitenzahl "134".

S. 908b sollte das Stichwort "Non" besser heißen "Non(en)" und es fehlen die Seitenzahlen "153, 155".

S. 909a/b fehlen beim Stichwort "Note(n)" die Seitenzahlen "156, 163/64 statt 164".

S. 910a fehlt beim Stichwort "Notwendigkeit" die Seitenzahl "412".

S. 910a/b fehlen beim Stichwort Oberstimme(n)" die Seitenzahlen "147, 362".

S. 911a fehlen beim Stichwort "Oktav(en)" die Seitenzahlen "138, 140 - 42, 146/47, 153 - 62, 206, 343, 485".

S. 911a/b fehlen beim Stichwort "Oktaverweiterung(en)(der Intervalle)" die Seitenzahlen "133, 158/59".

S. 911b fehlt beim Stichwort "Ordnung" die Seitenzahl "402".

S. 911b steht als letztes Stichwort "Organum, Organallehre" statt "Organum-, Organallehre", die Seitenzahlen bleiben.

S. 912a würde das erste Stichwort besser heißen "Organum-, Organalstimme", die Seitenzahl "54" entfällt und es fehlen die Seitenzahlen "141, 743/44".

S. 912a fehlt beim Stichwort "parallele imperfekte Konsonanzen" die Seitenzahl "158".

S. 913a fehlen beim Stichwort "parallele perfekte Konsonanzen" die Seitenzahlen "144, 146, 151, 156, 158 - 60".

S. 913b/914a sind die unter dem Stichwort "perfekte Konsonanz(en)/Konkordanz(en)" angegebenen Seitenzahlen wie folgt zu korrigieren und ergänzen: "137 - 42 statt 137/38 und 140 - 42, 146/47 statt 147, 156 - 63 statt 156 - 59 und 161 - 63, 242/43 statt 442/43, 334 - 36 statt 343 - 46, 342/43 statt 342, 471/72 statt 471".

S. 914a fehlt beim Stichwort "perfekte Quint (reine Quint)" die Seitenzahl "483".

S. 914b fehlen beim Stichwort "perfekte und imperfekte Konsonanzen" die Seitenzahlen "701/02".

S. 915a fehlt beim Stichwort "plagal(e)(Tonarten)" die Seitenzahl "157".

S. 915b ist die Wiederholung des Stichworts "Proportionen der Konsonanzen" mit den genannten Seitenzahlen zu streichen.

S. 916a fehlt beim Stichwort "Punkt(e)(bei Noten)" die Seitenzahl "406".

S. 916b fehlen beim Stichwort "Quart(en)" die Seitenzahlen "133, 138, 144, 147/48, 153 - 55, 159, 344, 484/85 statt 474, 496, 539".

S. 917a würde das Stichwort "Quartparallelität" besser heißen "Uartparallelen, Quartparallelität" mit den Seitenzahlen "28 - 30, 743".

S. 917b fehlen beim Stichwort "Quint(en)" die Seitenzahlen "138, 140 - 42, 144, 146/47, 151, 153 - 56, 158/59, 161/62, 206, 344, 401, 405/06, 483, 485, 496".

S. 918a/b fehlen beim Stichwort "Regel(n)(s. auch allgemein Regeln, Generalregeln, usw.)" die Seitenzahlen "171, 174, 183 - 87 statt 183 und 185, 227" und stehen die Seitenzahlen "262/63" statt "272/73".

S. 919a fehlen beim Stichwort "Regeln des Kontrapunkts" die Seitenzahlen "166, 257".

S. 919b fehlen beim Stichwort "reine Quint" die Seitenzahlen "147, 151".

S. 920b fehlt beim Stichwort "Satz, Sätze" die Seitenzahl "137".

S. 921a sollte das Stichwort "schließen" heißen "schließen, Schließen" und fehlen die Seitenzahlen "139, 545/46 statt 546".

S. 921b steht das Stichwort "Schluß, Schlüsse" nach dem Stichwort "Schlüsselung" statt S. 922a nach dem Stichwort "Schlußnote(n)" und es fehlen die Seitenzahlen "134, 137, 141/42, 144, 147, 159, 161, 230".

S. 922a fehlen beim Stichwort "Schluß mit perfekter (einer perfekten) Konsonanz" die Seitenzahlen "134, 137, 141/42, 144, 151, 156, 159, 161".

S. 922b fehlt beim Stichwort "Schönheit" die Seitenzahl "408".

S. 923b fehlen beim Stichwort "Sekund(en)" die Seitenzahlen "138, 144, 147/48, 153, 155, 159, 344, 496, 520".

S. 924a fehlen beim Stichwort "Sept(en)" die Seitenzahlen "138, 153 - 55, 159".

S. 924b fehlen beim Stichwort "Sext(en)(s. auch große Sext und kleine Sext als Konsonanz)" die Seitenzahlen "127, 133, 138, 140 - 42, 144, 146/47, 152/53, 155, 157 - 59, 161, 519".

S. 925b/926a sollte statt des Stichworts "Species, Spezies (Intervalle, Konsonanzen, Konkordanzen)" stehen "Species /s. auch Spezies - Intervall(e), Konsonanz(en), Konkordanz(en)/" mit den Seitenzahlen "68, 72, 79, 90, 192, 207 statt 207 - 09".

S. 926a sollte statt des Stichworts "Spezies (Intervalle, Konsonanzen, Konkordanzen)" stehen "Spezies /s. auch Species - Intervall(e), Konsonanz(en), Konkordanz(en)/" mit den Seitenzahlen "208/09, 342, 373/74, 377/78, 410, 503, 537/38, 674".

S. 926a fehlen beim Stichwort "springen, Springen" die Seitenzahlen "161, 472".

S. 926a fehlt beim Stichwort "Sprung, Sprünge" die Seitenzahl "401".

S. 926b fehlt beim Stichwort "Stegreif" die Seitenzahl "401".

S. 926b sind die Stichwörter "stehen bleiben", "stehenbleiben" und "Stehenbleiben" zum Stichwort "stehen bleiben, stehenbleiben, Stehenbleiben" mit den Seitenzahlen "391, 430, 454, 456, 577/78, 606" zusammenzufassen.

S. 926b steht nach dem neuen Stichwort "stehen bleiben, stehenbleiben, Stehenbleiben" das Stichwort "steigen, Steigen" statt S. 927a nach dem Stichwort "steigen oder/und fallen".

S. 926b, jetzt 927a fehlen beim Stichwort "steigen, Steigen" die Seitenzahlen "153, 161/62, 412, 551, 558".

S. 926b fehlt beim Stichwort "steigend oder fallend" die Seitenzahl "156".

S. 927a fehlt beim Stichwort "steigend und fallend" die Seitenzahl "161".

S. 927a fehlt beim Stichwort "steigen oder fallen, Steigen oder Fallen" die Seitenzahl "412".

S. 927a fehlen beim Stichwort "Stelle(n)" die Seitenzahlen "138, 174, 278".

S. 927b steht das Stichwort "Stimme(n) des Satzes)" statt "Stimme(n)(des Satzes)" und stehen die Seitenzahlen "402 - 10" statt "402" und "404 - 10", "539"; zwischen den Seitenzahlen "245" und "257 - 62" steht nur "-55" statt "249 - 55"; zwischen

den Seitenzahlen "274" und "276" steht ein Anführungszeichen statt eines Kommas.

S. 928a fehlen beim Stichwort "Stimme(n)/Singstimme(n)7" die Seitenzahlen "136, 209".

S. 928b fehlt beim Stichwort "Stück(e)" die Seitenzahl "519".

S. 928b fehlt beim Stichwort "Stufe(n)(musikalische)" die Seitenzahl "482".

S. 928b fehlen beim Stichwort "stufenweise" die Seitenzahlen "140, 431 - 33 statt 431/32, 460, 553, 651/52 statt 651, 658".

S. 928b fehlt beim Stichwort "stufenweise fallend" die Seitenzahl "366".

S. 928b fehlen beim Stichwort "stufenweise gehen(d)" die Seitenzahlen "339, 365".

S. 929a fehlt beim Stichwort "stufenweise steigen oder fallen" die Seitenzahl "339".

S. 930a fehlt beim Stichwort "Tabula naturalis (natürliche Tafel)" die Seitenzahl "496".

S. 931a fehlt beim Stichwort "Teil(e)/eines Stücks - Abschnitt(e)7" die Seitenzahl "506.

S. 931a fehlt beim Stichwort "Tempus (Takt" die Seitenzahl "163".

S. 932a fehlen beim Stichwort "Terz(en)" die Seitenzahlen "132, 138, 140 - 42, 144, 146 - 48, 150, 152/53, 155, 158/59, 161/62, 344, 405, 496, 519/20".

S. 532a fehlt beim Stichwort "Terzen und Sexten" die Seitenzahl "519".

S. 932b steht im Stichwort "Thema, Themen (musikalisch)" in der fünften Zeile ein Strichpunkt statt eines Kommas.

S. 933a fehlt beim Stichwort "tiefer" die Seitenzahl "404".

S. 933a fehlt beim Stichwort "tiefer Ton, tiefe Töne" die Seitenzahl "203".

S. 933a fehlt beim Stichwort "tiefster Ton, tiefste Töne" die Seitenzahl "476".

S. 933a fehlt beim Stichwort "Ton (allgemein)" die Seitenzahl "404".

S. 934a/b müßten beim Stichwort "Ton, Töne (allgemein)" folgende Seitenzahlen stehen: "537/38" statt "537", "544/45" statt "545".

S. 934b heißt das zweite Stichwort "Ton, Töne (allgemein)" statt "Ton, Töne (Tonart, Tonarten)" mit den Seitenzahlen "171, 176/77, 209, 230, 250, 272, 294, 340, 386, 396, 421, 580, 629, 631 - 33, 638, 651, 709 - 11".

S. 935a unten würde das Stichwort "Traktatgruppe(n)" besser heißen "Traktatgruppe(n)(allgemein)" mit den Seitenzahlen "6 - 8" usw. wie vorher.

S. 936b fehlen beim Stichwort "Tritonus, Tritoni" die Seitenzahlen "192 (Tritonusdissonanz), 266".

S. 936b fehlen beim Stichwort "über einem Cantus firmus" die Seitenzahlen "407/08".

S. 937a fehlt beim Stichwort "übermäßige Oktav(en)" die Seitenzahl "156".

S. 937a fehlt beim Stichwort "übermäßige Quint(en)" die Seitenzahl "156".

S. 938a sollte das Stichwort "Undezim" durch das tichwort "Undezim(en)" ersetzt werden mit den Seitenzahlen "42, 119, 155".

S. 938a sollte das Stichwort "Unteroktav" durch das Stichwort "Unteroktav(en)" ersetzt werden mit den Seitenzahlen "100, 113, 119, 144, 705".

S. 938a sollte das bisherige Stichwort "Unterquart(begleitung)" durch die Stichwörter "Unterquartbegleitung" mit der Seitenzahl "31" und "Unterquart(en)" mit der Seitenzahlen "28, 145" ersetzt werden.

S. 938a sollte das Stichwort "Unterquint" durch das Stichwort "Unterquint(en)" ersetzt werden mit den Seitenzahlen "46, 52, 100, 119, 157, 160".

S. 938a/b fehlt beim Stichwort "Unterschied(e)" die Seitenzahl "545".

S. 939a/b müssen beim Stichwort "Verbindung(en)" die Seitenzahlen "478 - 80" statt "478/79" stehen.

S. 939b fehlen beim Stichwort "Verbot paralleler perfekter Konsonanzen" die Seitenzahlen "141/42, 144, 151, 156, 158".

S. 939b fehlen beim Stichwort "Verbot, verboten" die Seitenzahlen "141/42" statt "142", "156 - 58" statt "156", "160/61" statt "161", "&47".

S. 940a fehlen beim Stichwort "Verbot von mi gegen fa" die Seitenzahlen "144, 156/57".

S. 940b sollte das Stichwort "vermeiden" heißen "vermeiden, Vermeiden" und es fehlt die Seitenzahl "343".

S. 940b fehlt beim Stichwort "Vermeidung" die Seitenzahl "134".

S. 940b fehlt beim Stichwort "verminderte Oktav(en)" die Seitenzahl "156".

S. 941a fehlen beim Stichwort "verminderte Quint(en)" die Seitenzahlen "147, 151".

S. 941a sollte das Stichwort "verminderte Sept" heißen "verminderte Sept(en)" mit denselben Seitenzahlen.

S. 941a fehlt beim Stichwort "Vernunft" die Seitenzahl "541".

S. 941a stehen beim Stichwort "Verpflichtung(en) des Kontrapunkts" die Seitenzahlen "401 - ‚03" statt "401 - 04".

S. 941b fehlen beim Stichwort "verschiedene Bewegung(en)" die Seitenzahlen "153, 232, 257, 265, 271".

S. 941b würde das Stichwort "verschiedene perfekte Konsonanzen" besser heißen "verschiedene perfekte Konsonanz(en)" und es fehlen die Seitenzahlen "140, 144, 147, 156, 158".

S. 942a steht beim Stichwort "Verschiedenheiten" die Seitenzahl "266" statt der Seitenzahlen "265/66".

S. 942b ist das Stichwort "Vervollkommnung" in das folgende Stichwort "Vervollkommnung (allgemein)" einzubeziehen mit denselben Seitenzahlen "502, 549, 732".

S. 942b sollte das Stichwort "verziert" heißen "verzieren, verziert" mit den Seitenzahlen "368, 581, 594".

S. 943b fehlt beim Stichwort "vier Stimmen" die Seitenzahl "406".

S. 946a fehlt beim Stichwort "Wechsel" die Seitenzahl "509".

S. 946b fehlen beim Stichwort "Weise(n)" die Seitenzahlen "337, 343, 401/02, 406, 408, 538".

S. 946b ist beim Stichwort "Werk(e)" die Seitenzahl "218" durch die Seitenzahlen "218/19" zu ersetzen.

S. 948a fehlt beim Stichwort "Zeit" die Seitenzahl "545".

S. 949b fehlt beim Stichwort "Zusammensetzung(en)" die Seitenzahl "524".

S. 950a fehlt beim Stichwort "zwei Ganze" die Seitenzahl "209".

S. 950a fehlen beim Stichwort "zwei gleiche perfekte Konsonanzen" die Seitenzahlen "153, 161".

S. 950b fehlen beim Stichwort "zwei Stimmen" die Seitenzahlen "344, 539".

S. 951b fehlt beim Stichwort "zwei Töne" die Seitenzahl "483".

S. 952a fehlt beim Stichwort "Zwischenraum, -räume" die Seitenzahl "483".

Die Seiten 563 - 671 gehören vom dritten Band in den zweiten Band versetzt.

Berichtigungen und Ergänzungen zu Diskant und Kontrapunkt in der Musiktheorie des 12. bis 15. Jahrhunderts, Taschenbücher zur Musikwissenschaft, hrsgg. von R. Schaal, 82, Wilhelmshaven (1982):

Es fehlt ein Verzeichnis der Abkürzungen.

S. 6 unterste Zeile steht "327" statt "329".

S. 7 Zeile 10 von unten steht "vierstimmiger" statt "vielstimmiger".

S. 12 Zeile 5 steht "wird" statt "sind".

S. 15 Zeile 9 fehlt beim Wort "klanglich" die Anmerkungsziffer 4: klanglich[4].

S. 20/21 fehlt in der Aufzählung der Traktate Nr. 25:
25. Anonymi 1 musicae liber, de Lafage, Essais S. 241 ff., Riemann, Musiktheorie S. 255 f.

S. 28 Anm. 8 Zeile 1/2 steht "Mailänger" statt "Mailänder".

S. 42 Anm. 26 Zeile 2 fehlt nach "A" eine Klammer: "A)".

S. 81 steht in der oberen Zeile des in Buchstaben angeführten Beispiels zur Regel "Aber nach der Oktav die Dezim lehrt die Regel mi re mi" an elfter Stelle "e'" statt "f'".

S. 90 Anm. 53 Zeile 2 steht "Ugolinus" statt "Ugolino".

S. 121 Anm. 82 Zeile 4 von unten steht "zu" statt "zum", am Schluß der vorletzten Zeile ist das Komma überflüssig.

S. 126 trägt die Anmerkung die Nummer "6" statt "86".

S. 128 müßte am Schluß des Beispiels die untere volle Note g eine hohle Note wie unsere ganze Note sein.

S. 130 Anm. 87 Zeile 3 steht in der Klammer "454b" statt "465b".

S. 135 Anm. 91 steht in der zweiten Zeile "Medicae-" statt "Medicea-Laurenziana".

S. 140 steht in der zweiten Zeile des zweiten vollständigen Abschnitts "Anonymus VIIIb" statt "VIIIa".

S. 145 steht zu Anfang der dritten Zeile des dritten vollständigen Abschnitts "466a" statt "446a".

S. 153 Zeile 8 von unten steht in Klammern "condordii" statt "concordii".

S. 161 fehlen zu Anfang des ersten Notenbeispiels die Oberstimmen; es müßte dort wie folgt lauten:

Zu Anfang der zweiten Zeile des zweiten Beispiels steht ein c_2- statt c_4- Schlüssel.

S. 183 fehlt zwischen dem Schluß des dritten und Anfang des vierten Abschnitts die Zwischenüberschrift "Schluß" mit Doppelpunkt.

S. 184 Zeile 3 Anfang steht "waren" statt "wären".

S. 184 fehlt vor der Schlußnote des zweiten Beispiels ein Taktstrich und die Schlußnoten müßten Halbe sein.

S. 185 fehlt in Zeile 8 nach dem Wort "sind" mit Komma der Satz "zusammengefaßt und das, worin sie einander ähnlich sind" mit Komma.

S. 186 Zeile 10 steht "ihrem" statt "ihm".

S. 195 Zeile 4 steht "duodezim" statt "duodecim" und "S. 219/92" statt "291/92;.

S. 217 fehlt am Schluß der fünften Zeile von unten der Schlußpunkt.

S. 219 oben fehlt die Angabe:
"Meech, B. S., Three musical Treatises in English from a Fifteenth-Century-Manuscript, Speculum X, 1935, S. 235 - 269" mit Strichpunkt.

S. 219 Zeile 11 steht "annonimo" statt "anonimo".

S. 222 müßte die Überschrift wie folgt lauten:
"Synopse der ursprünglichen Fassung, der im Druck erschienenen Fassung von Teil I der Geschichte der Kompositionslehre und der vorliegenden Neufassung meiner Dissertation".

S. 222 steht in der fünften Zeile der linken Rubrik ein Punkt statt eines Kommas und in der siebten Zeile fehlt zwischen den Wörtern "Komposition" und "um" das Wort "bis".

S. 230 Zeile 3 steht "Teil II, Kap. 5" statt "Teil III, Kap. 2"; die Besprechung der Isagoge in libro Musicae Poeticae, Erfurt 1581, von J. Avianius gehört aber in Teil II, Kap. 5, zwischen die Besprechungen der Traktate von Friedrich Beurhaus (Beurhusius), 1573 (1580), und Christoph Hitzenauer, 1583.

S. 238 dritter vollständiger Abschnitt: Der Anfang des Traktats, auf dessen übersetzte Wiedergabe an dieser Stelle verzichtet wird, stammt wohl von J. Hothby und ist im selben Buch auf S. 202/03 besprochen.

S. 239 sind im vierten vollständigen Abschnitt die Wörter "beachten und" schlecht gedruckt.

S. 254 steht zu Anfang von Zeile 6 von unten "alo" statt "also".

S. 270 Haupttext Zeile 10 von unten steht "Enchiridon" statt "Enchiridion".

S. 271 steht am Schluß von Zeile 6 und Anfang von Zeile 7 "gleichklingende" statt "gleichklingenden".

S. 295 Zeile 14 steht "Mittelgen." statt "Mittlgen.".

S. 295 steht zu Anfang von Zeile 17 "Anonymus 4" statt "Anonymus IV (statt 4!)".

S. 295 müßte die Angabe unter "Anonymus II" wie folgt lauten: "Anonymus II (statt 2!), Tractatus de discantu (treatise concerning discant), hrsgg. und übersetzt von A. Seay, Colorado College Music Press, Texts/Translations: Number One, Colorado Springs 1978 (Ausgabe und englische Übersetzung dies Tractatus de discantu von Anonymus 2)."

S. 297 fehlt nach Zeile 9 von unten (letzte Zeile der zweiten Angabe unter "Daniels, L. T.") die Angabe "JAMS XXXI, 1978, S. 285a - 86a".

S. 297 Zeile 15 steht "Cribum" statt "Cribrum".

S. 298 Zeile 6 fehlt zwischen dem Wort "Manuscript" und der Angabe "(olim Phillipps 4450)" ein Punkt und die Angabe "University of California Music Library, Ms. 744".

S. 320 Zeile 6 von unten steht "fehlten" statt "fehlen".

S. 322 Mitte steht "medierale" statt "medievale".

S. 324 fehlt am Schluß der Berichtigung zu S. 496, viertletzte Zeile vor "duralis" das Zeichen "7".

S. 332a gehört die Angabe von S. 140 unter "Anonymus VIIIb" unter "Anonymus VIIIa".

S. 332 steht in der vorletzten Zeile "mensurabili" statt "mensurabilis".

S. 333a fehlt bei den Angaben unter "Ars discantus secundum Iohannem de Muris, Teil 2" die Seitenzahl 77 mit Komma.

S. 339a fehlt im Stichwort "Cantus (Tenor)" am Schluß von Zeile 7 die Abkürzung "Anm.".

S. 340b steht zu Anfang der vierten Angabe "Compenidum" statt "Compendium".

S. 340b steht in der untersten Zeile ein Punkt statt eines Kommas.

S. 342b Zeile 4 von unten steht "grade" statt "gradi".

S. 343b Zeile 9 steht "169,/70" statt "169/70".

S. 343b fehlt beim Stichwort "Diskantsatz, Diskantsätze" die Seitenzahl "151".

S. 350b fehlt beim Stichwort "Fundament" die Seitenzahl "279".

S. 352b fehlt beim Stichwort "Gesetz" die Seitenzahl "259".

S. 352b fehlt beim Stichwort "griechische Bezeichnung(en)" die Seitenzahl "30".

S. 353b fehlt an vorletzter Stelle das Stichwort "Gruppe a_2" mit den Seitenzahlen "51, 55".

S. 354a fehlt beim Stichwort "Guilielmus Monachus" die Seitenzahl "23".

S. 357b steht als Stichwort "imprivisierter" statt "improvisierter Kontrapunkt".

S. 367a steht unter dem Stichwort "Musik" die Seitenzahl "194" statt "193".

S. 372b steht unter dem Stichwort "perfekte Konsonanz(en)" von S. 372a "208 - 09" statt "208/09".

S. 373a fehlt beim Stichwort "Philippe de Vitry" die Seiten zahl "75".

S. 373b unten oder S. 374a oben fehlt das Stichwort "Primo sciendum est quod duodecim sunt species biscantus" mit der Seitenzahl "195".

S. 374b unten und 375a oben gehören die Stichwörter "Quart über dem Tenor 153/54, 157" und Quart über dem Cantus 249" vertauscht.

S. 392a steht beim Stichwort "Unter- oder Oberquint ihres Ausgangstones" die Seitenzahl "152" statt "63".

S. 394a oben stehen beim Stichwort "vermeiden, vermieden" am Schluß die Seitenzahlen "154/55" statt "253, 255".

S. 398a könnte beim Stichwort "Zeichen" statt "256/57, 258" stehen "256 - 58".

Berichtigungen zu Sämtliche herausgegebenen musikalischen Satzlehren vom 12. Jahrhundert bis gegen Ende des 15. Jahrhunderts in deutschen Übersetzungen, Saarbrücken 1986:

Zum Titel des Buches: Inzwischen ist mir bewußt geworden, daß die Nennung meines Namens nach dem Titel des Buches einen leichten Anschein von Unkorrektheit erweckt, denn nicht alle Übersetzungen darin stammen von mir, wenn auch weitaus die meisten, und bei denen dies nicht der Fall ist, war ich an ihrer endgültigen Redaktion beteiligt. Ursprünglich stand mein Name vor dem Titel und mit der Änderung der Reihenfolge bin ich einem Vorschlag des Direktors der Universitätsbibliothek Saarbrücken, Herrn Leitendem Bibliotheksdirektor Dr. O. Vinzent gefolgt, der nicht wußte, daß nicht alle Übersetzungen von mir stammen. Instinktiv habe ich die Änderung nur sehr ungern vorgenommen, obwohl mir noch nicht bewußt war, daß sie jene Wirkung haben kann oder wird. Ich habe mich damit getröstet, daß das Buch aus praktischen Gründen ja doch wohl mit dem Verfassernamen zuerst zitiert werden wird, wie es ja auch bereits weitgehend der Fall ist. Jedenfalls tut es mir leid, jenen Anschein von Unkorrektheit erweckt zu haben und ich bin entschlossen, in einer möglichen zweiten Auflage des Buches jene Umstellung wieder rückgängig zu machen.

S. 5 Zeile 3 von unten steht "Quaestiores" statt "Quaestiones".

S. 9 Zeile 7 fehlt vor dem Wort "unde" das Wort "notae".

S. 23$^{m.}$ fehlt bei der Erwähnung der Klangschrittlehre "Item de cursu . . ." die Stellenangabe "(s.u. S. 27/28)".

S. 81$^{u.}$ fehlt unter der Oberstimme des Beispiels in eckigen Klammern die Angabe des Tones /g/.

S. 156 Zeile 14 von unten steht zu Anfang der Klammser "Ncolai" statt "Nicolai".

S. 156 Zeile 13 von unten steht in der Mitte "Philopoctus" statt "Philipoctus".

S. 157 Zeile 4 steht "quo" statt "quod".

S. 157 Zeile 14 von unten steht "Tractus" statt "Tractatus".

S. 157 Zeile 12 von unten steht "15 Jahrhunderts" statt "15. Jahrhunderts".

S. 230 Zeile 8 steht "notam" statt "notum".

S. 234 fehlt am Schluß der Überschrift Zeile 12 - 14 die Anmerkungsziffer "75".

S. 263 fehlt am Schluß der Überschrift Zeile 11/12 die Anmerkungsziffer "89".

S. 385 Zeile 10 - 12 würde es statt "kann der Diskantor in der Stimme steigen und fallen mit dem Cantus planus" besser heißen "kann der Diskantor in der Stimme mit dem Cantus planus steigen und fallen".

S. 463 Anm. 1 Zeile 3 ist das Komma zwischen "Mainz" und "1970" überflüssig.

S. 463 Anm. 2 Zeile 19 von unten ist "Die" klein statt groß geschrieben.

S. 464 Anm. 7 Zeile 5 ist das Wort "Kontrapunkt" am Anfang mit "C" statt mit "K" geschrieben.

S. 474 Anm. 48 Zeile 16 steht "Anms." statt "Anm.".

S. 475 Anm. 54 Zeile 2 steht "musiae" statt "musicae"; Zeile 7 ist vor der eckigen Klammer das Komma überflüssig.

S. 480 Anm. 75 Zeile 1 steht "A. de la Fage" statt "A. de La Fage".

S. 481 Anm. 78 Zeile 1 steht "115b. - s. H. Hüschen" statt "115b. - s. H. Hüschen".

S. 482 Anm. 84 Zeile 4 fehlt zwischen "Discantus" und "MGG 3" ein Komma; am Schluß von Zeile 5 steht ein Punkt statt eines Kommas.

S. 482 Anm. 87 Zeile 1 steht nach "Ausgabe von H. Anglès" ein Punkt statt eines Kommas.

S. 482 Anm. 87 Zeile 1 steht nach "Ausgabe von H. Anglès" ein Punkt statt eines Kommas.

S. 482 Anm. 89 Zeile 3 fehlt zwischen "Discantus" und "MGG 3" ein Komma.

S. 531 Zeile 14 steht "1981" statt "1983".

S. 534 letzte Zeile steht "d" statt "de".

S. 535 erste Zeile steht "Tractatdo" statt "Tractado".

S. 535 steht unter "Morcase" "Suonariono" statt "Suonarino".